مقاربات في الشعرية والأسلوبية

الاستاذ الدكتور
محمود درابسة

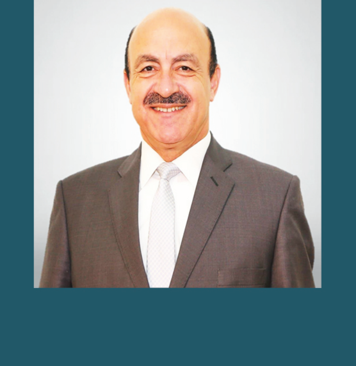


أ.د.محمود درابسة

مقاربات في الشعرية والأسلوبية



المؤلف في سطور



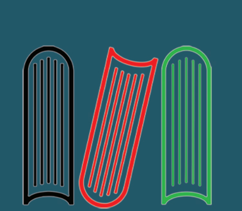
الاستاذ ا لدكتور محمود محمد حسن درابسة

- مواليد الزرقاء/الأردن 1958/1/6
- حصل على شهادة دكتوراه الفلسفة جامعة ساربروكن Saarbrucken في المانيا 1990م
- يعمل حالياً استاذاً للنقد الأدبي Prof.Dr في قسم اللغة العربية بجامعة اليرموك /اربد- الأردن 1990- حتى الآن
- عمل عميداً لشؤون الطلبة في جامعة اليرموك من عام 2008- 2010م.
- عمل مساعداً لعميد كلية الآداب في جامعة اليرموك من عام 2000- 2002م
- عمل عميداً لشؤون الطلبة في جامعة الشارقة بدولة الإمارات العربية المتحدة من 2013- 2021م.
- عمل رئيساً لقسم اللغة العربية بجامعة الشارقة 2018- 2019م
- عمل عميداً لشؤون الطلبة في الجامعة القاسمية بدولة الإمارات العربية المتحدة 2021م.
- عضو مجلس جامعة اليرموك وجامعة الشارقة والجامعة القاسمية طيلة عملي عميداً فيها.

صدر للمؤلف ما يأتي:

- كتاب نقد النثر عند العرب من القرن الثالث حتى نهاية القرن الخامس الهجري (باللغة الألمانية) برلين 1990
- Die kritik der prosa bei den Arabern. Vom3/9.jahrhundert. bis zum Ende des 5/11 jahrhunderts 1990.Mahmoud Darabseh
- ابن أبي عون وكتابه التشبيهات المركز الجامعي للنشر 1994 مؤسسة حمادة للنشر اربد2002، ودار جرير للنشر.
- مفاهيم في الشعرية دراسات في النقد العربي القديم ، مؤسسة حمادة للنشر، اربد 2003 ودار جرير للنشر.
- الاستشراق الألماني المعاصر والنقد العربي القديم مؤسسة حمادة للنشر، اربد2003 ودار جرير للنشر
- التلقي والإبداع قراءات في النقد العربي القديم، مؤسسة حمادة للنشر ، اربد2003، ودار جرير للنشر.
- إشكالية المعنى الشعري، قراءات نقدية في الشعر العربي ، مؤسسة حمادة للنشر، اربد2004.
- فن الكتابة والتعبير، تأليف مشترك لصالح جامعة اليرموك، 2003.
- تداخل الأنواع الأدبية تحرير واشراف مشترك ، مكتبة عالم الكتب الحديث، اربد 2012.
- رؤى نقدية دراسات في القديم والحديث، دار جرير للنشر ، عمان، 2005.
- اضافة الى عشرات البحوث العلمية المحكمة في مختلف المجلات الجامعية داخل الأردن وخارجه.





مركز الأدب العربي للنشر والتوزيع
عمان- العبدلي- عمارة جوهر القدس التجاري
رقم الهاتف: 00962770475782
Adab_arab@hotmail.com
www.Rofoofy.com
Services book_jo
Daraladabalarabe

مقاربات في الشعرية والأسلوبية

مقاربات
في الشعرية والأسلوبية

تأليف
الاستاذ الدكتور
محمود درابسة
جامعة اليرموك
اربد ـ عمان

المقدمة

يتناول هذا الكتاب مجموعة من البحوث النقدية في الشعرية والأسلوبية حيث نشرت هذه البحوث في مجلات علمية محكمة في جامعات عربية وأجنبية لتأخذ بعداً دولياً ومدى واسعاً من الانتشار بين المتعلمين داخل الوطن العربي وخارجه.

ولما كانت الشعرية والأسلوبية هي مجال هذه البحوث ،وذلك لكون هذه القضايا النقدية هي أساس الدراسات النقدية قديماً وحديثاً إذ تناول النقاد القدماء قضايا اللفظ والمعنى والتضاد والقيمة الشعرية فضلاً عن قضايا البنية اللغوية والأسلوبية مثل ظاهرة التكرار والالتفات، تلك القضايا التي تشكل القيم الجمالية والإبداعية في العمل الابداعي، وهو ما جعل كذلك الدراسين يعاينون جماليات الأسلوب في النص القرآني.

واليوم آثرت في هذا الكتاب أن أقدم مجموعة من البحوث النقدية التي تعاين موضوعات في الشعرية والأسلوبية، تلك البحوث التي تتعانق وتتلاقى معاً للكشف عن جماليات النص وقيمه الإبداعية، ولهذا فقد عاين هذا الكتاب الموضوعات الآتية:

1. اشكالية اللفظ والمعنى عند النقاد العرب القدماء، تلك الإشكالية التي تتناول جوهر النص الإبداعي من حيث الشكل والمضمون، وهو ما وقف عنده النقاد العرب القدماء منذ القرن الثالث الهجري حتى نهاية القرن الخامس الهجري.

٢. القيمة عند النقاد العرب القدماء، حيث نظر النقاد الى موضوع القيمة في طرحهم لموضوع القيمة وكيفية تناول النقاد العرب لها علماً بأن قضية القيمة تطرح اليوم في اكثر من مجال من مجالات العلوم والآداب المعاصرة.

٣. بنية اللغة الشعرية في شعر صلاح عبدالصبور من خلال ديوانه الناس في بلادي حيث تناول البحث جوانب البنية اللغوية في الشعر المعاصر، والأدوات التي لجأ إليها الشاعر لتحقيق نبوءته الشعرية.

٤. الفصل الرابع يتناول بنية اللغة الشعرية في شعر الشاعر السوداني مصطفى سند.

٥. أما الفصل الخامس فقد عاين ثنائية الحياة والموت في شعر محمد القيسي، لما لهذه الثنائية من أهمية في الكشف عن خاصية الإبداع الشعري، وإبراز القيم الجمالية في شعرية النص الإبداعي.

٦. وأما الفصل السادس فقد تناول الظواهر الأسلوبية في شعر ايليا أبي ماضي، لما للشعر المهجري من عمق في الكشف عن نفسية الشاعر المغترب، وتفجير طاقاته الجمالية في النص الإبداعي.

٧. كما عاين الفصل السابع ظاهرة التكرار في شعر الخنساء، حيث أدرك الشعراء قديما وحديثاً أهمية الظواهر الأسلوبية في الكشف عن جماليات النص وإبداعاته

8. ولما كان النص القرآني نصاً عميقاً ومعجزاً في بلاغته وأسلوبه فقد تناول هـذا الفصل الثامن أسلوب الالتفات في القرآن الكريم متخذاً مـن سـورة الشـعراء نموذجاً في الدراسة، وذلك لما لهذا الأسلوب من طاقـة فنيـة وجماليـة هائلـة في الكشف عن جماليات النص وقوة اعجازه.

وأخيراً أتوجه بخالص محبتي وشكري لكل من ساندني في نشر هذه الدراسـات أو قام بطباعتها أو بالصبر علي في اعدادها بعيداً عن الوطن والأسرة، كما أشـكر أصدقائي في جامعتي اليرموك وجامعة الشارقة في دولة الإمارات العربية المتحدة.

أ.د. محمود محمد حسن درابسة
أستاذ النقد الأدبي
قسم اللغة العربية / جامعة اليرموك- الأردن
2023 /7 /1

1

الفصل الاول

إشكالية اللفظ والمعنى عند النقاد العرب القدماء

من القرن الثالث حتى نهاية القرن الخامس الهجري

الفصل الاول

إشكالية اللفظ والمعنى عند النقاد العرب القدماء من القرن الثالث حتى نهاية القرن الخامس الهجري

شغلت قضية اللفظ والمعنى النقاد العرب القدماء بدءاً من القرن الثالث حتى نهاية القرن الخامس الهجري وذلك لما تشكله هذه القضية من بعد محوري لكل قضايا النقد الادبي. فاللفظ والمعنى هما جوهر العملية النقدية والابداعية .

يعد ان هذه الاشكالية النقدية التي تقوم على ثنائية اللفظ والمعنى قد شغلت الفكر الانساني منذ مرحلة مبكرة من تاريخ الحركة الأدبية والنقدية عند الإغريق .

فقد عاين ارسطو (ت 330 ق م) هذه الاشكالية من خلال طرحه لموضوع الصورة والمادة او الهيولى والصورة. ولعل النظر لهما من وجهة نظر ارسطو تبين أن الصورة والهيولى غير منفصلتين، وانما نحن البشر نفكر فيهما كشيئين منفصلين، وذلك لكي نستطيع فهمها بشكل واضح وقريب من الذهن الانساني، ولكنهما حقا غير ذلك في الواقع .

اذ لا يمكن ان نرى الصورة دون المحتوى اي المادة (1) وبالتالي لا يمكن ان نتحدث عن الصورة إلا من خلال العلاقة مع المادة. فالصورة هي التي تظهر المادة، كما أن فاعلية الصورة وقوتها لا تظهر إلا من خلال المادة التي تعبر عنها، ولذا فإن مشاهدة الصورة أولاً لا يعني اغفال المادة او انكارها. (2)

ولذا فقد ربط ارسطو الصورة والهيولى بالطبيعة، لأن الطبيعة لا يمكن أن تتشكل إلا من خلال بعدين هما في الواقع بعد واحد : الصورة والمادة. يقول

ارسطو : " هما الصورة والمادة، فقد ينبغي أن ننظر اليهما كما رأينا على وجهين، وإذن إن تأملنا في الطبيعة فيشبه أن يكون البحث فيهما مثل البحث عن – أي شيء هي ماهية انحناء الأنف الأفطس ؟ ". (3)

ومن هنا، فقد صعب الفصل بين الفكر الخالص المجرد وبين الاحساس او ما توحيه وتتضمنه الكلمات، وعليه فقد " حق لأرسطو ألا يفصل بين الصورة والهيولى، ولكن فهم ارسطو للغة لم يصادف هوى عند مدرسة اللغويين الاسكندريين، وعند هوراس وشيشرون فقد رأى هؤلاء أن الشعر عالم من الألفاظ، واختلط عندهم مفهوم الشعر بمفهوم الخطابة ففصلوا بين الشكل والمضمون تحت اصطلاحي الألفاظ والأشياء، واستمر تأثير هوراس فيمن جاء بعده وحتى في

عصر النهضة فأصبح النظر الى الشعر يتساوى مع النظر الى الخطابة والمنطق وفلسفة الأخلاق". (**4**)

ويتضح من فهم ارسطو للصورة والهيولى والعلاقة بينهما أن الصورة تعكس رمزية اللغة بكلماتها ومعانيها المتمثلة بالهيولى، فالكلمات كما يقول محمد زكي العشماوي " ليست قطعاً من الخشب او الفسيفساء يوضع بعضها الى جانب بعض، وانما الكلمات أرواح تختزن في داخلها مشاعر واحساسات. وهي بتفاعلها مع غيرها في داخل سياق لغوي قادرة على منح بعضها البعض دلالات وفاعليات خاصة. وبذلك تكون اللغة في يد الكاتب او الأديب في حركة خلق مستمرة، والفن الأدبي استثمار لإمكانات اللغة التي لا تنتهي عند حد ". (5)

وفي ضوء هذه النظرة الأرسطية للعلاقة الجدلية بين الصورة والهيولى او اللفظ والمعنى، فقد تأثر النقاد العرب القدماء بهذه النظرة بشكل او بآخر بحيث عاين

النقاد العرب القدماء هذه الثنائية من خلال مرجعياتهم الثقافية والمعرفية، فهناك المتكلمون واهل المنطق، والنقاد المتأثرون بالبعد الديني او الأدبي .

وستتناول هذه الدراسة عدداً من النقاد العرب القدماء وموقفهم من جدلية اللفظ والمعنى ومنهم بشر بن المعتمر والجاحظ، وابن قتيبة، وقدامة بن جعفر وابو هلال العسكري وابن رشيق وعبد القاهر الجرجاني .

ويمثل هؤلاء النقاد تقريباً الأقطاب الرئيسة في مناقشة هذه الاشكالية في النقد العربي القديم .

موقف الجاحظ من اشكالية اللفظ والمعنى

يعد الجاحظ (ت 255 هـ) واحداً من أبرز النقاد العرب القدماء الذين أثاروا الجدل حول مسألة جمالية هامة في النقد الأدبي عند العرب وهي اشكالية اللفظ والمعنى. ولا بد من الاشارة الى أن الجاحظ قد كان رأس حلقة اعتزالية وكلامية، كما انه نقل لنا موقف بشر بن المعتمر

(ت 210 هـ) حول علاقة اللفظ بالمعنى، علماً بأن بشر هو واحد من رؤوس المعتزلة أيضاً .

وذكر بشر بن المعتمر بأن اللفظ الشريف غير المبتذل يحتاج الى معنى يماثله، وهذا يعني نظرة غير متكاملة للفظ والمعنى، بل إن اللفظ مفصول هنا عن المعنى. يقول : " ومن أراد معنى كريماً فليلتمس لفظاً كريماً فإن حق المعنى الشريف اللفظ الشريف " **(6)**

وأما الجاحظ الذي يعد مؤسساً لفن النثر عند العرب، فقد تناول اشكالية اللفظ والمعنى من عدة جوانب تعكس بعداً تعليمياً ومدرسياً لهذه المسألة، ولم يكن الجاحظ من خلال تركيزه تارة على

اللفظ وأخرى على المعنى يقصد الفصل بينهما، وانما أراد توجيه المتعلمين الى ادراك أهمية اللفظ ودوره في حمل المعنى، وكذلك الى أهمية المعنى والمضمون .

ولعل عنوان كتاب الجاحظ المسمى البيان والتبيين يعكس رؤية الجاحظ الناقد والمعلم، فالبيان والتبيين هو الايضاح والتوضيح. وبخاصة ان الجاحظ قد ألف عدة كتب ورسائل تعليمية محاولة منه لتعليم النشء اللغة والبيان والخطابة، وذلك ازاء هجمة قوية على التراث العربي ودور العرب الحضاري، ولا سيما من الثقافة الفارسية آنذاك، بل راح الجاحظ يوازن بين مكانة العرب في البلاغة وبين الأقوام الأخرى فتساءل عن البلاغة عند الهنود، وقد تم ترجمة الصحيفة الهندية له وجاء فيها : " أول البلاغة اجتماع آلة البلاغة، وذلك أن يكون الخطيب رابط الجأش ساكن الجوارح، قليل اللحظ، متخير اللفظ، لا يكلم سيد الآمة بكلام الأمة، ولا الملوك بكلام السوقة ". (7)

اضافة الى ذلك، فإن تسمية كتاب البيان والتبيين هو رد على حملة الشعوبية التي تصاعدت وتيرتها آنذاك ضد دور العرب ومكانتهم الحضارية فجاء رد الجاحظ من خلال اظهار قدرة العرب في البيان واللغة، فضلاً عن دور الجاحظ في الرد على الآخذين بمبدأ الصرفة اي أن الله قد صرف قلوبنا عن معرفة سر الاعجاز القرآني، مما دفع الجاحظ لتأليف كتاب نظم القرآن الذي لم يصل الينا، وأشار الجاحظ الى أن اعجاز القرآن يكمن في النظم والتأليف .

ولعل مقدرة الجاحظ اللغوية ومعجمه اللغوي المدهش جعله لا يحفل بمسألة المعاني التي اشغلت النقاد الذين اهتموا بالسرقات الشعرية التي ترتكز على المعاني تحديداً، ولأن المعاني أصلاً لا تعيي الجاحظ، فهو غزير المعاني ولعل تعدد موضوعات كتبه تعكس ذلك، فلذا ركز الجاحظ على الألفاظ والصياغة التي تبرز مهارة العرب وقوة لغتهم. ولهذا جاء رد الجاحظ على غير العرب بقوله : " وذهب الشيخ الى استحسان المعاني والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العربي والأعجمي، والبدوي والكردي، وانما الشأن في اقامة الوزن وتمييز اللفظ وسهولته، وسهولة المخرج، وفي صحة الطبع، وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة، وضرب من الصبغ وجنس من التصوير ". **(8)**

فالجاحظ في هذه المقولة الهامة التي أشارت إلى مسألة اللفظ والمعنى لم يقصد الاستهانة بالمعاني، وانما أراد بها الموضوعات التي يمكن لعابري الطرقات تناولها سواء من العرب او غيرهم، وانما الأهمية هنا للصياغة والبناء والتأليف، وهذا ما يؤكد بأن مناقشة موضوع ثنائية اللفظ والمعنى قد جاء لغرض تعليمي، وأن الجاحظ يدرك تماماً أن الالفاظ والصياغة هي أساس العمل الكتابي، ولهذا جاء تأليفه لكتاب نظم القرآن الذي لم يصل الينا بعد. **(9)**

ولعل الدارس لاشكالية اللفظ والمعنى عند الجاحظ يلاحظ في تناوله للألفاظ والمعاني بأنه لم يقلل من شأن أحدهما على الآخر، بل حاول إبراز أهمية الألفاظ وكذلك المعاني، انطلاقاً من تقديره لأهمية الفكر في ابراز بيان العرب وبلاغتهم. يقول : " وقال بعض جهابذة الألفاظ ونقاد المعاني القائمة في صدور الناس المقصورة في أذهانهم، والمختلجة في نفوسهم، والمتصلة بخواطرهم، والحادثة عن فكرهم مستورة خفية، وبعيدة وحشية، ومحجوبة مكنونة، وموجودة في معنى

معدومة، لا يعرف الانسان ضمير صاحبه، ولا حاجة أخيه وخليطه. ولا معنى شريكه والمعاون له على أموره، وعلى ما يبلغه من حاجات نفسه الا بغيره وانما يحيي تلك المعاني ذكرهم لها، واخبارهم عنها، واستعمالهم إياها. وهذه الخصال هي التي تقربها من الفهم وتجليها للعقل، وتجعل الخفي منها ظاهراً، والغائب شاهداً وهي التي تخلص المتلبس، وتحل المنعقد ... وعلى قدر وضوح الدلالة وصواب الاشارة وحسن الاختصار ودقة المدخل، يكون اظهار المعنى. وكلما كانت الدلالة أوضح وأنصع، وكانت الاشارة أبين وأنور، كان أنفع وأنجع. والدلالة الظاهرة على المعنى الخفي هو البيان الذي سمعت الله عز وجل يمدحه ويدعو اليه ويحث عليه، وبذلك نطق القرآن وبذلك تفاخرت العرب وتفاضلت أصناف العجم". **(10)**

ولذا فإن الجاحظ واضح الرأي هنا، من أن الألفاظ تحتاج الى مهارة وقدرة في الصياغة والتأليف، والى جهابذة قادرين على البناء والتركيب وهو مجال المفاضلة بين العرب وغيرهم، كذلك فان المعاني غزيرة وهي متشكله في الفكر وتحتاج الى من يبرزها في لوحة قوية من التأليف والصياغة وهذا لايعني الفصل بين اللفظ والمعنى وانما أراد الجاحظ فقط ولغاية تعليمية توضيح مكوني عملية التأليف والبناء وهما اللفظ والمعنى .وأنه لا يمكن النظر لأحدهما بمعزل عن الآخر أبداً .

ولعل التلقي الخاطيء لموقف الجاحظ من اشكالية اللفظ والمعنى قد جعل النقاد من بعده حتى مجيء الشيخ عبد القاهر الجرجاني يتوقفون عند هذه الاشكالية على أساس الفصل بين اللفظ والمعنى دون الامعان بالمرجعية الحضارية والمعرفية والثقافية للجاحظ، حيث ركز على أهمية البناء وقوة التعبير المعتمدة على القدرة اللغوية في التعبير عما يجول بالفكر والاختصار في التعبير الذي يجسد براعة المبدع

والمؤلف في ابراز ما يدور في خلده. يقول : " وأحسن الكلام ما كان قليله يغنيك عن كثيرة، ومعناه في ظاهر لفظه، فإذا كان المعنى شريفاً واللفظ بليغاً، وكان صحيح الطبع بعيداً عن الاستكراه، ومنزهاً عن الاختلال مصونا عن التكلف، صنع في

القلب صنيع الغيث في التربة الكريمة ومتى فصلت الكلمة عن هذه الشريطة ونفذت من قائلها على هذه الصفة أصحبها الله من التوفيق ومنحها من التأييد ما لا يمتنع من تعظيمها به صدور الجبابرة ولا يذهل عن فهمها عقول الجهلة ". **(11)**

موقف ابن قتيبة من اشكالية اللفظ والمعنى

يعد كتاب الشعر والشعراء من أبرز المؤلفات النقدية في القرن الثالث الهجري، حيث قدم ابن قتيبة (ت 276 هـ) خلاصة تجاربه النقدية في هذا الكتاب، وحاول بناء نظرية نقدية، بيد أنه لم يتمكن اذ بقي أسير النظرات النقدية السائدة في عصره، كما أنه حاول توظيف مرجعياته الدينية النابعة من مهنته كقاض في هذا المجال .

وقد قسم ابن قتيبة الشعر الى أربعة أقسام، مبيناً وجهة نظره بخصوص اشكالية اللفظ والمعنى التي أثارها سلفه الجاحظ من قبل. يقول ابن قتيبة : " تدبرت الشعر فوجدته أربعة أضرب ضرب منه حسن لفظه وجاد معناه كقول القائل في بعض بني أمية :

في كفّه خَيزران '' ريحهُ عَبِقُ   من كفّ أروعَ في عرنينه شَمَمُ
يغضي حياء ويغضى من مهابته   فما يكلم الا حين يبتسمُ

لم يقل في الهيبة شيء أحسن منه. وكقول أوس بن حجر:

أيتها النفس أجملي جزعاً إن الذي تحذرين قد وقعا

لم يتدىء أحد مرثية بأحسن من هذا، وكقول أبي ذؤيب :

والنفسُ راغبة إذا رغّبتها واذا تُرد الى قليل تقنعُ". (**12**)

في هذا الضرب من أضرب الشعر فقد أعجب ابن قتيبة بهذه النماذج الشعرية واعتبرها أجمل ما قالته العرب، وهذا يعود لمضمونها التربوي والحكمي والأخلاقي المتناسب مع مرجعيته الدينية بوصفه قاضياً، فلا يمكن للقاضي ان يخرج عن البعد الأخلاقي الذي يجسد هيبة القاضي ووقاره.

فالمضمون للأبيات الشعرية يتمحور حول الهيبة والرزانة والصبر والعظة من اليوم الآخر، فضلاً عن القناعة والرضا، وهذه القيم والمعاني الأخلاقية تتناسب مع شخصية القاضي،

ولذلك فان نظرة ابن قتيبة الى اشكالية اللفظ والمعنى تقوم على الفصل بين اللفظ والمعنى مركزاً على المضمون الأخلاقي في قبوله للشعر أو رفضه له .

وأما الضرب الثاني بخصوص ثنائية اللفظ والمعنى، فيقول ابن قتيبة : " وضرب منه حسن لفظه وحلا فاذا أنت فتشته لم تجد هناك فائدة في المعنى كقول القائل :

ولما قضينا من منىً كلَ حاجةٍ ومسّح بالأركان من هو ماسحُ

وشُدّت على حُدب المَهاري رحالنا ولا ينظر الغادي الذي هو رائح

أخــذنا بــأطراف الأحاديــث بيننــا   وســالت بأعنــاق المطــيّ الأبــاطح

هذه الألفاظ كما ترى أحسن شيء مخارج ومطالع ومقاطع، وإن نظرت الى ما تحتها من المعنى وجدته ولّما قطعنا أيام منى واستلمنا الأركان وعالينا إبلنا الأنضاءَ ومضى الناس لا ينتظر الغادي الرائح ابتدأنا في الحديث وسارت المطي في الأبطح. وهذا الصنف في الشعر كثير ونحوه قول المعلوط :

إن الــذين غــدوا بلبــك غــادروا   وشــلاً بعينــكَ مــا يــزالُ مَعينــا

غيضــن مــن عــبراتهن وقلــن لــي   مــاذا لقيــت مــن الهــوى ولقينــا

ونحوه قول جرير :

يــا أخــت ناجيــة الســلامُ علــيكمُ   قبــل الرحيــل وقبــل لــوم العُــذَّلِ

لــو كنــت أعلــم أن آخــر عهــدكم   يــوم الرحيــل فعلــتُ مــا لم أفعــلِ

وقوله :

بــانَ الخلــيط ولــو طوعــت مــا بانــا   وقطعــوا مــن حبــال الوصــل أقرانــا

إن العيــون الــتي في طرفهــا مــرض   قتّلْننــــا ثــــم لم يُحــــيين قتلانــــا

يصد عن ذا اللُب حتى لا حـراكَ بـه   وهــنَّ أضــعف خلــق الله أركانــا ". **(13)**

فقد ركز ابن قتيبة في الضرب الثاني على الاحتفال بقوة اللفظ، بيد أن اللفظ لا يحمل مضموناً قوياً وهنا يشير الى المعنى. فنظرة الناقد هنا تركز على المضمون. ولعل الأبيات التي تصف الحركة الدرامية لمشهد الوداع والرحيل والعودة الى الأوطان بعد أداء مناسك الحج تعبر عن

الشعور الديني، كما جسدت الأبيات لوحة شعرية جميلة تمثلت بالصورة الحركية الجمالية لمشهد الركب وحركة النوق، بينما رأى ابن قتيبة أن هذه الأبيات لا أهمية لمعناها، وقام بحل الأبيات الشعرية والحكم عليها من خلال لوحة نثرية ضعيفة، وبالتالي لا يمكن الحكم على الشعر من خلال حله وتحويل أبياته الى نثر، وهذا خروج على روح الشعر وجوهر العمل الابداعي .

وهذه الرؤية الجزئية للنص الابداعي تعكس مدى اهتمام ابن قتيبة بالمحتوى القيمي والفلسفي والاخلاقي والتربوي المرتبط بثقافة الناقد ومهنته بوصفه قاضياً، وهذا ما تجسد في الأبيات الأخرى للشاعر جرير الذي يتغزل بعيون فتاته، وأن هذه العيون لقادره بسحر جمالها أن تصرع العقلاء. ولذا فإن هذه المعاني الشعرية لا التي تتناسب وهيبة القاضي، ولهذا قام برفض هذا النوع من الشعر لخلوه من المعاني التربوية، والاخلاقية والوعظية، وهذا ما يعكس فهمه لثنائية اللفظ والمعنى، اذ فصل بين اللفظ والمعنى منطلقاً من البعد الأخلاقي الذي لا يمكن النظر اليه لتقييم العمل الابداعي وصوره الجمالية .

وقد أهمل ابن قتيبة اللفظ قياساً الى المعنى، وكأن الالفاظ لا علاقة لها بالمعاني، فهذه النظرة المنطقية لا تنسجم مع فهم الشعر القائم على الابداع والصور الفنية المجسدة لروح العمل الابداعي. ولذا يعود ابن قتيبة الى متابعة المعنى بقوله :

" وضرب منه جاد معناه وقصرت ألفاظه عنه كقول لبيد بن ربيعة :

ما عاتب المرءَ الكريم كنفسه والمرء يُصلحهُ الجليسُ الصالحُ ". **(14)**

فالمعنى عند ابن قتيبة نابع من المحتوى الأخلاقي والفكري، وهذا حقيقة لا يتناسب مع دور الناقد الحصيف الذي ينظر الى وحدة العمل الابداعي لفظاً ومعنى، ولذا فإن شغل ابن قتيبة الشاغل هو المضمون الفلسفي والأخلاقي والوعظي، وبالتالي يحكم على جودة الشعر او رداءته من خلال المضمون، وهذا ما فتت وحدة العمل الابداعي وصوره الجمالية القائمة على وحدة اللفظ والمعنى .

وأما الضرب الأخير للشعر عند ابن قتيبة فهو : " وضرب منه تأخر معناه وتأخر لفظه كقول الأعشى في امرأة :

وفوهـــا كأقـــــاحي غـــــذاه دائـــــمُ الهطـــــلِ
كمـــا شِـــيبَ بـــراحٍ بـــا ردٍ مـــن عســـل النحـــل ". **(15)**

إن هذا الضرب من أضرب الشعر لم يعجب ابن قتيبة من حيث اللفظ أو المعنى. فالمعنى غزلي وهو لا يتناسب مع شخصية القاضي ومكانته الدينية، وأما رداءة اللفظ فلم تتضح الأسباب عند ابن قتيبة بهذا الخصوص، وبالتالي فلم يتمكن ابن قتيبة من التميز قياساً الى الجاحظ، بل جعل المنطق والمضمون الأخلاقي أساساً لقياس جودة المعنى او رداءته مهمشاً دور اللفظ في العمل الابداعي .

ويرى حمادي صمود في كتابه التفكير البلاغي عند العرب أن موقف " ابن قتيبة من القضية غير بين ورأيه في ماهية النص الأدبي مشكلاً. فلئن كان موقفه من النوع الأول الذي " حسن لفظه وجاد معناه " موقف جمهور النقاد والمتأدبين وسعي كل أديب بل موقف من لا موقف له لاحتماء متبنيه بالكمال وتعلقه بغاية الجودة واصابة القول، وهذا شأن النوع الرابع أيضاً وهو الذي

" تأخر معناه وتأخر لفظه " فلا اختلاف في اطراحه لسهول معادلته، فـإن موقفـه من النوعين الثاني " ما حسن لفظه وحلا فاذا أنت فتشته لم تجد هناك فائدة في المعنى والثالث الذي " جاد معناه وقصرت ألفاظه " غير واضح وليس في بقيـة الكتـاب مـا يعين على تبنيه ناهيك أن أهم المقاييس لم تلتزم في جوهر الكتـاب ولم يـبرز الجـودة على أساس منها وانما استعاض عنها بانطباعات من قبيل " ومن جيد شـعره قولـه " " ويستجاد من شعره " و " أجود شعره ". **(16)**

موقف قدامة بن جعفر من اشكالية اللفظ والمعنى

وقد عاين قدامة بن جعفر (ت 337 هـ) اشكالية اللفـظ والمعنـى مركـزاً علـى فصل اللفظ والمعنى. ويبدو هذا الفهم جليا عنده من خـلال تعريـف الشـعر بأنـه " قول موزون مقفى يدل على معنى، فقولنا " قول " دال على أصل الكلام الـذي هـو بمنزلة الجنس للشعر، وقولنا " موزون " يفصله مما ليس بمـوزون، إذ كـان مـن القـول موزون وغير موزون، وقولنا " مقفى " فصل بين ما له من الكلام الموزون قواف وبين ما لا قوافي له ولا مقاطع، وقولنا " يدل على معنى " يفصل ما جرى من القول على قافية ووزن مع دلالة على معنى مما جرى على ذلك من غير دلالة على معنى، فإنه لو أراد مريد أن يعمل من ذلك شيئاً على هذه الجهة لأمكنه وما تعذر عليه ". **(17)**

ويلاحظ الدارس لآراء قدامة مدى تأثره بالمنطق الأرسطي، فلـيس كـل كـلام موزون مقفى يدل على معنى يعد شعراً، فالشعر ابداع، ووحـدة، وصـورة وايحـاء. ولهذا نراه يأخذ المفهوم نفسه للفظ والمعنى من ارسطو فيقول : " ومما يجب تقدمتـه، وتوطيده قبل ما أريد أن أتكلم فيه أن المعاني كلها معرضة للشاعر، ولـه أن يـتكلم

منها في ما أحب وآثر، من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه، وإذ كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر فيها كالصورة". (**18**)

فالعلاقة عند قدامة بين اللفظ والمعنى مثل العلاقة بين الصورة والمادة الموضوعة اي المحتوى من المعاني وهو ما جاء عند ارسطو حول الصورة والهيولى .

وقد ركز قدامة على اللفظ دون المعنى، وهذا ما يعكس ثنائية الفصل بين اللفظ والمعنى، فالعيب ليس في المعنى وانما في اللفظ الذي يتضمن المعنى فاللفظ هو الشكل وهو الأساس بالنسبه له، إذ يقول : "كما يوجد في كل صناعة، من أنه لا بد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور منها، مثل الخشب للنجارة والفضة للصياغة". (**19**)

كما تناول قدامة بن جعفر ثنائية اللفظ والمعنى في اطار الحكم على جودة الشعر او رداءته. فقد جعل الحكم على الشعر من خلال اللفظ والمعنى، ولعل هذا التقسيم بين اللفظ والمعنى قد انعكس بقوة على اهتمامه باللفظ او الشكل الخارجي،وعليه فقد قسم عناصر الشعر الى أربعة أقسام هي : "اللفظ والمعنى والوزن والتقفية". (**20**)

اضافة الى ذلك، فقد ربط عناصر أقسام الشعر مع بعضها ضمن ائتلافات يقول : "فأما من جهة ما تدل عليه فإن ذلك تأليف معنى الى ما يتألف، إلا نسبته في هذا الكتاب الى القافية على سبيل التسمية، وإن أراد مريد الى أن ينسب ذلك الى أنه تأليف معنى القافية الى ما يتألف معه لم أضايقه، فصار ما أحدث من أقسام ائتلاف بعض هذه الأسباب الى بعض أربعة، وهي :

ائتلاف اللفظ مع المعنى، وائتلاف اللفظ مع الوزن، وائتلاف المعنى مع الوزن، وائتلاف المعنى مع القافية". (21)

ويتضح أن ثنائية اللفظ والمعنى عند قدامة واضحة تماماً في تصوره لهذه الاشكالية، حيث ركز على الشكل الخارجي المتمثل باللفظ دون المعنى، وإن كان قد حاول تقديم ائتلافات بين اللفظ والمعنى والوزن والقافية، بيد أن هذه الائتلافات قد فتت وحدة العمل الابداعي، ولم تقدم صورة موحدة للعمل الابداعي، ولعل النظرة المنطقية قد سادت عند قدامة، وبالتالي فقد فصل بين اللفظ والمعنى، بل جعل اللفظ أهم من المعنى .

موقف أبي هلال العسكري من اشكالية اللفظ والمعنى

يعد ابو هلال العسكري (ت 395 هـ) واحداً من أبرز النقاد والبلاغيين في القرن الرابع الهجري، حيث تناول في كتابه الصناعتين. صناعة الشعر والنثر أبرز القضايا النقدية السّائدة حتى عصره بيد أن كتاب الصناعتين قد عاين هذه القضايا في كتابه بأسلوب مدرسي وتعليمي، ولم يتعمق في هذه القضايا، بل حاول تقليد من سبقوه من النقاد والبلاغيين القدماء. ولذا يقول احسان عباس عن الصناعتين : " وكتاب الصناعتين حسن التبويب حافل بالأمثلة، سهل المأخذ الدارس، ويحتل البديع فيه اكثر من ثلثه، ولكنه صورة عجيبة لعدم الاستقلال بأي رأي ذاتي، وليس لأبي هلال فيه الا تنسيق المادة وترتيبها في فصول والاستكثار من الأمثلة، ولقد ينخدع القارئ بالكتاب لأول وهلة لأن المؤلف لم يشر من مصادره في المقدمة الا الى البيان والتبيين للجاحظ، ولا يذكر في درج الفصول سوى قدامة، ولكن من

يعرف مصادر النقد معرفة وثيقة يستطيع أن يرد كل رأي في هذا الكتاب الى مصدر سابق ". (22)

وقد أعاد ابو هلال العسكري بعضاً من آراء الجاحظ بخصوص اشكالية اللفظ والمعنى، ولكن بفهم مختلف عن الجاحظ تماماً، فأبو هلال العسكري ركز على الشكل الخارجي المتمثل باللفظ، بل لم يفرق بين منظوم الكلام ومنثوره، وبالتالي لم يستطع العسكري أن يأتي بشيء جديد في مضمار هذه الاشكالية وإنما كان طرحه لها طرحاً سطحياً ومدرسياً مبسطاً بحيث فهم بشكل خاطئ موقف الجاحظ من هذه الاشكالية. يقول : " إن الكلام لا يحسن الا بسلاسته وسهولته ونصاعته، وتخير لفظه، واصابة معناه، وجودة مطالعه، ولين مقاطعه، واستواء تقاسيمه، وتعادل أطرافه، وتشابه أعجازه بهواديه، وموافقة مآخيره لمباديه، مع قلة ضروراته، بل عدمها أصلاً، حتى لا يكون لها في الألفاظ أثر .... فنجد المنظوم مثل المنثور في سهولة مطلعه وجودة مقطعه، وحسن وصفه وتأليفه. وكمال صوغه وتركيبه فاذا كان الكلام كذلك كان بالقول حقيقاً ". (23)

موقف ابن رشيق من اشكالية اللفظ والمعنى

تناول ابن رشيق القيرواني (ت 463 هـ) في كتابه العمدة ثنائية اللفظ والمعنى في اكثر من موضع، وكان أبرزها تاكيده على تلاحم اللفظ مع المعنى مثل علاقة الروح بالجسد، ولعل هذا الفهم كان مميزاً قياساً لكثير من النقاد السابقين. يقول : " اللفظ جسم وروحه المعنى، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم، يضعف بضعفه، ويقوى بقوته. فاذا سلم المعنى واختل بعض اللفظ كان نقصاً للشعر، وهجنة عليه كما يعرض لبعض الأجسام من العرج والشلل والعور وما أشبه ذلك من غير أن تذهب الروح. وكذلك إن ضعف المعنى واختل بعضه كان اللفظ من ذلك أوفر

حظاً كالذي يعرض للأجسام من المرض بمرض الأرواح، ولا تجد معنى يختل إلا من جهة اللفظ، وجريه فيه على غير الواجب قياساً على ما قدمت من أدواء الجسوم والأرواح، فإن اختل اللفظ جملة وتلاشى لم يصلح له معنى لأنا لا نجد روحاً في غير جسم البتة". (24)

ويلاحظ المعاين لفهم ابن رشيق للعلاقة بين اللفظ والمعنى التركيز على أهمية التلاحم بين اللفظ والمعنى كالعلاقة بين الروح والجسد وهذا فهم مميز، بيد أن هذا الفهم لم يتطور عند ابن رشيق لتناول موضوع وحدة العمل الابداعي والصورة الابداعية التي تتولد نتيجة تلاحم اللفظ والمعنى، دون افصاح عن طبيعة العلاقة الناشئة عن تلاحم الروح مع الجسم وأثر ذلك في بنية العمل الابداعي .

موقف عبد القاهر الجرجاني من اشكالية اللفظ والمعنى

يعد عبد القاهر الجرجاني (ت 471 هـ) العقلية الفذة في النقد الأدبي عند العرب. فقد عاين الجرجاني مسألة اللفظ والمعنى التي ناقشها معظم النقاد العرب القدماء بدءاً من بشر بن المعتمر (ت 210هـ) وكذلك الجاحظ (ت 255 هـ) حتى وصلت اليه .

فقد تناول عبد القاهر الجرجاني مسألة اللفظ والمعنى من خلال النظر الى قضية اعجاز القرآن. وقد بين الجرجاني أن القرآن معجز ليس من خلال الألفاظ وحدها او المعاني وحدها وانما من خلال تلاحم الألفاظ والمعاني معاً تحت مسمى النظم. (25) يقول الجرجاني :

" وهل يقع في وهم وإن جهد أن تتفاضل الكلمتان المفردتان من غير أن ينظر الى مكان تقعان فيه من التأليف والنظم، بأكثر من أن تكون هذه مألوفة مستعملة، وتلك غريبة وحشية او أن تكون حروف هذه أخف، وامتزاجها أحسن، ومما يكد

اللسان أبعد ؟ وهل تجد أحداً يقول : هذه اللفظة فصيحة، إلا وهو يعتبر مكانها من النظم، وحسن ملاءمة معناها لمعاني جاراتها، وفضل مؤانستها لأخواتها. وهل قالوا : لفظة متمكنة ومقبولة، وفي خلافة : قلقة ونابية مستكرهة، إلا وغرضهم أن يعبروا بالتمكن عن حسن الاتفاق بين هذه وتلك من جهة معناهما، وبالقلق والنبو عن سوء التلاؤم، وأن الأولى لم تلق بالثانية في معناها، وأن السابقة لم تصلح أن تكون لفقا التالية في مؤداها. وهل تشك اذا فكرت في قوله تعالى " وقيل يا أرض ابلعي ماءك ويا سماء أقلعي وغيض الماء، وقضى الأمر، واستوت على الجودي. وقيل بعداً للقوم الظالمين" فتجلى لك منها الاعجاز، وبهرك الذي ترى وتسمع انك لم تجد ما وجدت من المزية الظاهرة والفضيلة القاهرة إلا لأمر يرجع الى ارتباط هذه الكلم بعضها ببعض، وأن لم يعرض لها الحسن والشرف الا من حيث لاقت الأولى بالثانية والثالثة والرابعة. وهكذا الى أن تستقر بها الى آخرها وأن الفضل نتاج ما بينهما. وحصل من مجموعها ". **(26)**

ولذا فإن الجرجاني قد أكد بأن النظم يعني البناء والتأليف المتشكل من وحدة اللفظ والمعنى ومن هنا فقد رفض تقدير بعض النقاد السابقين للفظ وتقديم اللفظ على المعنى، لأن الجرجاني يرى أنه لا يمكن أن يتصور أن الفصاحة في اللفظ وحده، بل بالعملية الفكرية التي تؤلف بين الألفاظ لتعطي معنى محدداً. يقول احسان عباس في كتابه تاريخ النقد الأدبي إن الجرجاني قد انزعج من "ذلك التقدير للألفاظ وتقديمها على المعاني عند من سبقه من النقاد، حتى إنهم جعلوا للفظة المفردة مميزات وصفات لم يستطع أن يتقبلها ذهنه المتمرس بتفاوت الدلالات، وقيمة التعبير عن ذلك التفاوت، وكان يحسّ بوعي نقدي فذ أن ثنائية اللفظ والمعنى التي تبلورت عند ابن قتيبة قد أصبحت خطراً على النقد والبلاغة معاً. أما على المستوى النقدي فإن الانحياز الى اللفظ قتل الفكر الذي يعتقد الجرجاني أنه

وراء عملية أدق من الوقوف عند ميزة لفظة دون أخرى، وأما على المستوى البلاغي فإن الجرجاني لم يستطع أن يتصور الفصاحة في اللفظة وانما هي في تلك العملية الفكرية التي تصنع تركيباً من عدة الفاظ". (27)

كما وقف الجرجاني ضد من فضلوا المعنى على اللفظ أيضاً، ايماناً منه بأن المعاني وحدها لا تبرز بدون الالفاظ وهما معاً يشكلا صورة واحدة، وبتجاوز الالفاظ مع بعضها يكون النظم يقول الجرجاني : " واعلم أن الداء الدوي والذي أعيا أمره في هذا الباب غلط من قدم الشعر بمعناه وأقل الاحتفال باللفظ وجعل لا يعطيه من المزية إن هو أعطى إلا ما فضل عن المعنى يقول : ما في اللفظ لولا المعنى. وهل الكلام إلا بمعناه فأنت تراه لا يقدم شعراً حتى يكون قد أودع حكمة وأدباً واشتمل على تشبيه غريب ومعنى نادر ". (28)

ومن هنا فإن عبد القاهر الجرجاني قد قضى على ثنائية اللفظ والمعنى، فقد جعل اللفظ مساوياً في الأهمية للمعنى والعكس ذلك، فلألفاظ تعبر عن معان، وتثير مواقف وانفعالات معبرة عن معان محددة، ولذا فلا مجال للقول بأن اللفظ سابق للمعنى او المعنى سابق للفظ. يقول : "أتتصور أن تكون معتبراً مفكراً في حال اللفظ مع اللفظ حتى تضعه بجنبه او قبله، وأن تقول هذه اللفظة انما صلحت ها هنا لكونها على صفة كذا ؟ أم لا يعقل إلا أن تقول : صلحت ها هنا لأن معناها كذا، على كذا، ولأن معنى الكلام والغرض فيه يوجب كذا، ولأن معنى ما قبلها يقتضي معناها. فإن تصورت الأول فقل ما شئت، وأعلم أن كل ما ذكرناه باطل. وإن لم تتصور إلا الثاني فلا تخدعن نفسك بالأضاليل، ودع النظر الى ظواهر الأمور، وأعلم أن ما ترى أنه لابد منه من ترتيب الألفاظ وتواليها على النظام الخاص ليس هو الذي طلبته بالفكر، ولكنه شيء يقع بسبب الأول ضرورة من

حيث إن الألفاظ اذا كانت أوعية المعاني فإنها لا محالة تتبع المعاني في مواقعها، فـاذا وجب لمعنى أن يكون أولا في النفس وجب للفظ الدال عليه أن يكون مثله أولاً في النطق فأما أن تتصور في الألفاظ أن تكون المقصودة قبل المعاني بـالنظم والترتيـب، وأن يكون الفكر في النظم الذي يتواصفه البلغاء فكراً في نظم الألفاظ، أو أن تحتاج بعد ترتيب المعاني إلى فكر تستأنفه لأن تجيء على نسقها، فباطل من الظن، ووهـم يتخيل الى من لا يوفى النظر حقه، وكيف تكون مفكـراً في نظـم الألفـاظ وأنـت لا تعقل لها أوصافاً وأحوالاً اذا عرفتها عرفت أن حقهـا أن تـنظم علـى وجـه كـذا ". **(29)**

إن تطور اشكالية اللفظ والمعنى قد مـر بمراحـل متعـددة لـدى النقـاد العـرب القدماء بدءاً من بشر بن المعتمر والجاحظ حتى عبد القاهر الجرجاني الـذي قضـى على ثنائية اللفظ والمعنى، كما انه قد قدم لنا فهماً مميـزاً لرؤيـة الجـاحظ لأشـكالية اللفظ والمعنى .

وقد أنهى الجرجاني موضوع اشكالية اللفظ والمعنى بالقول : إن اللفظ والمعنى حقيقتان متحدتان، ومنزلتهما واحدة لا تفاضل بينهما. ولذا فإن الجرجاني قد أقام مفهومه للعلاقة بين اللفظ والمعنى على أصل لغوي وعلمي واضح، وبالتـالي فـإن وحدة اللفظ والمعنى قد أصبحت تمثل الصورة والنظم والبناء والتأليف .

الهوامش

1- ستيس ولتر : تاريخ الفلسفة اليونانية، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد، دار الثقافة، القاهرة 1984، ص 228 .
2- زهير ابراهيم عمران : الصورة بين ارسطو وابن سينا، رسالة دكتوراة، جامعة دمشق 2014، ص 123 .
3- ارسطو : الفيزياء، السماع الطبيعي، ترجمة عبد القادر قينيني، افريقيا الشرق، بيروت 1998، ص 47 .
4- انظر احسان عباس : فن الشعر، بيروت 1959، ص 191، 193 .
5- محمد زكي العشماوي : قضايا النقد الأدبي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الاسكندرية 1975، ص 241 .
6- الجاحظ، ابو عثمان عمرو بن بحربن محبوب : البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، القاهرة 1 / 136 .
7- المصدر نفسه، 1 / 92 .
8- الجاحظ، ابو عثمان عمرو بن بحربن محبوب : كتاب الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، القاهرة 3 / 131 – 132 .
9- احسان عباس : تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت 1992، ص 95 .
10- الجاحظ : البيان والتبيين 1 / 76 .
11- المصدر نفسه، 1 / 83 .
12- ابن قتيبة، ابو محمد عبد الله : الشعر والشعراء، تحقيق دي جويه : مطبعة بريل، ليدن 1902، ص 7 .
13- المصدر نفسه، ص 8 – 9 .
14- المصدر نفسه، ص 9 .
15- المصدر نفسه، ص 9 – 10 .
16- حمادي صمود : التفكير البلاغي عند العرب. أسسه وتطوره الى القرن السادس، منشورات كلية الآداب بمنوبة، تونس 1994، ص 320 .

17- قدامة بن جعفر : نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، ط 1، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة 1979، ص 64 .

18- المصدر نفسه، ص 65 .

19- المصدر نفسه، ص 65 .

20- المصدر نفسه، ص 69 .

21- المصدر نفسه، ص 70 .

22- احسان عباس : تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 355 – 356 .

23- ابو هلال العسكري : كتاب الصناعتين. تحقيق علي البيجاوي وابو الفضل ابراهيم، القاهرة 1952، ص 55 .

24- ابن رشيق القيرواني : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت 1981، 1 / 80 .

25- احسان عباس : تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 419 .

26- عبد القاهر الجرجاني : دلائل الاعجاز، مطبعة دار السعادة بمصر، ص 36 – 37 .

27- احسان عباس : تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 422 .

28- عبد القاهر الجرجاني : دلائل الاعجاز، ص 178 .

انظر. احسان عباس : تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 423 .

29- عبد القاهر الجرجاني : دلائل الاعجاز، ص 42 – 43 .

المصادر والمراجع

1- أرسطو : الفيزياء، السماع الطبيعي، ترجمة عبد القادر قينيي، افريقيا الشرق، بيروت 1998 .

2- الجاحظ، ابو عثمان عمرو بن بحر بن محبوب : كتاب البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، القاهرة .

3- الجاحظ : كتاب الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، القاهرة .

4- الجرجاني، عبد القاهر : دلائل الاعجاز، مطبعة دار السعادة بمصر .

5- صمود، حمادي : التفكير البلاغي عند العرب. أسسه وتطوره الى القرن السادس، منشورات كلية الآداب بمنوبة، تونس 1994 .

6- عباس، احسان : تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت 1992 .

7- عباس، احسان : فن الشعر، بيروت 1959 .

8- العسكري، ابو هلال : كتاب الصناعتين، تحقيق علي البيجاوي وابو الفضل ابراهيم، القاهرة 1952 .

9- عشماوي، محمد زكي : قضايا النقد الأدبي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الاسكندرية 1975 .

10 - عمران، زهير ابراهيم : الصورة بين ارسطو وابن سينا، رسالة دكتوراة، جامعة دمشق 2014 .

11- ابن قتيبة، ابو محمد عبد الله : الشعر والشعراء، تحقيق دي جويه، مطبعة بريل، ليدن 1902 .

12- قدامة بن جعفر : نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، ط1، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة 1979 .

13- القيرواني ، ابن رشيق : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت 1981 .

14- ولتر، ستيس : تاريخ الفلسفة اليونانية، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد، دار الثقافة، القاهرة 1984 .

2

الفصل الثاني

القيمة

أنواعها وتمثيلاتها عند النقاد العرب القدماء

الفصل الثاني

القيمة

أنواعها وتمثيلاتها عند النقاد العرب القدماء

تعد القيمة Wertung, Value خاصية تجعل الأشياء مرغوباً فيها، فالقيمة لفظة مطاطة، واسعة المعنى، وتشكل للإنسان موضوعاً هاماً من حيث قابليته ليكون مبدأ أو مقياساً من مقاييس النقد والجمال والمعرفة والأخلاق والدين والفلسفة[1].

فالحرية هي قيمة من قيم الديمقراطية، وكذلك التسامح قيمة من قيم الدين والأخلاق والإنسانية، كما تشكل الذائقة الجمالية قيمة اتجاه الأعمال الإبداعية بضروبها المتنوعة، وكذلك تشكل مفاهيم الشعر قيمة معرفية عند النقاد، إضافة إلى ذلك فإن إبراز الجوانب والأبعاد الجمالية والفنية هي قيمة نقدية تتجسد من خلال إبراز قيمة النصوص الإبداعية سواء أكانت شعرية أم نثرية.

ولذلك فالقيمة تعد الشغل الشاغل للفكر الإنساني منذ مراحل نشوئه الأولى، حيث تمثل هذه القيمة في حياته أهمية كبيرة،" فقد اصطبغت القيمة في استعمالها اليومي بصبغة اقتصادية إذا ارتبطت بمسائل البيع والشراء، ومع ذلك ما زال بعضهم يتحدث عن قيمة هذا الفعل الأخلاقي، أو هذا العمل الفني....الخ، ومعنى هذا أن هناك قيماً كثيرة أخرى غير القيمة الاقتصادية، إذ يمكن أن نطلق لفظ قيمة على كل ما نرغب فيه، أو نسعى لبلوغه، أو نحرص على تحقيقه، فالصحة قيمة، والثروة قيمة، والنجاح قيمة...الخ، ولعل إعطاء معنى دقيق لمفهوم القيمة

1- درابسه، محمود: رؤى نقدية. دراسات في القديم والحديث، ط1، دار جرير للنشر، عمان، 2006، ص 81.

انظر وهبة، مجدي: معجم مصطلحات الأدب، بيروت، 1972، ص593

مسألة قد تكون في غاية الصعوبة، لأن مفهوم القيمة شأنه شأن جميع المفاهيم الفكرية الأخرى يحتمل تفسيرات شتى(1).

وقد تباين الدارسون القدماء المحدثون بتعريف القيمة وتحديد أنواعها، حيث جاء في المعاجم العربية القيام مثل لسان العرب لابن منظور المصري (ت711هـ) بأن القيمة لها أكثر من معنى، إذ تعني القيمة وهو نقيض الجلوس، كما تعني بالمفهوم الاقتصادي القيمة الشرائية، حيث قال ابن الأعرابي لرجل أراد أن يشتريه، لا تشتيرني فإني إذا جعت أبعضت قوماً، وإذا شبعت أحببت نوماً، أي أبعضت قياماً من موضعي. فالقيمة إذن هي ثمن الشيء بالتقويم. يقال تقاوموه فيما بينهم، ويقال قامت الأمة بكذا أي بلغت قيمتها كذا والأمر القيم هو الأمر المستقيم، ولذلك جاء في الحديث الشريف ذلك الدين القيم أي المستقيم، وفي القرآن الكريم قوله: ﴿ٱلرِّجَالُ قَوَّٰمُونَ عَلَى ٱلنِّسَآءِ﴾ النساء: ٣٤ وكذلك قوله تعالى: ﴿فِيهَا كُتُبٌ قَيِّمَةٌ ۝٣﴾ البينة: ٣ وقوله تعالى ﴿ذَٰلِكَ ٱلدِّينُ ٱلْقَيِّمُ﴾ الروم: ٣٠(2).

ولعل المعاجم الأدبية المعاصرة قد تناولت اشكالية مصطلح القيمة Wertung بشكل متقارب إلى حد ما. فقد اشار المعجم الأدبي الألماني إلى أن القيمة هي بمجملها حكم جمالي، أي قيمة فنية في إطار الأدب، وبمعنى آخر هي حكم نقدي(3).

1- العلان منقذة: القيمة، مقالة على موقع الكتروني: http/maaber.50megs.com/philosophy/value value.htm1 of 8.17.2.2013

2- ابن منظور المصري: لسان العرب، مادة قوم.

3 –Gero von Wilpert: Sachworterbuch Der literature: Alfred kroner Stuttgart 7 auflage 1989, P. 1031

Claus Trager, Der literaturwissenschaft, 2Auflge, Leipzig 1989, P. 571-572

وأما المعجم الإنجليزي فقد أشار إلى أن القيمة Value تعني القدرة والتميز، والتمكن من إحداث التغيير في الأشياء، وكذلك إحداث التغيير في المواقف المتصلة، وبمعنى آخر فإن القيمة تعني المواجهة والقوة والتأثير[1].

كما أن المعاجم العربية المعاصرة لم تختلف كثيراً في تحديد معنى القيمة عما هو في المعاجم الغربية، على الرغم من أن القارئ لها يلمس حضوراً للمعنى المتواتر في المعاجم العربية القديمة، حيث يقول جميل صليبا في المعجم الفلسفي: "قيمة الشيء في اللغة قدره، وقيمة المتاع ثمنه، يقال: ثقيمة المرء ما يحسنه، والقيمة مرادفة الثمن، إلا أن الثمن قد يكون مساوياً للقيمة أو زائداً عليها، أو ناقصاً عنها الشيء مطلوباً ومرغوباً فيه عند شخص واحد أو طائفة معينة من الأشخاص"[2].

ولذا فإن مشكلة القيمة تتصل بتحديد المعيار بشيء ما، وهذا التحديد يتصل بقدرة الشخص على إصدار الحكم وفهمه للأشياء، فأحياناً، قد يقيم شخص ما شيئاً معيناً تقييماً رائعاً، وأحياناً يحدث عكس ذلك، وهذا يعود إلى الاختمار المعرفي والفني عند صاحب الحكم.

وعليه، فإن مشكلة القيمة تتصل بالطرف الذي يصدر الأحكام وفقاً لمخزونه المعرفي والفني، وأما من حيث القيمة المعرفية، فإنها ترتبط بقيمة المنجز المعرفي والتاريخي والحضاري للأمة، وكذلك فإن القيمة الجمالية والفنية ترتبط بالأعمال الابداعية، وتتصل بها اتصالاً منطقياً لأن "الهدف من القيمة تنمية الابداع والوسيلة

1 –A Merriam- Webster: Webster's new collegiate Dictionary, G.C. meriam Co. 1976, P. 1292

2- صليبا، جميل: المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنجليزية، واللاتينية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1982، 2/ 212

لذلك هي المعايشة لنصوص من الشعر الجميل ومن هنا يمكن القول إن مشكلة القيمة أساس في تحديد النصوص المختارة للمعاينة، كما أن تنمية الابداع تقتضي تنمية لملكة المبدع وهو الشاعر أو الفنان أو الروائي أو المسرحي في إدراك القيمة بكل أبعادها، وكذلك في التمييز بين الجميل والقبيح، ولأن الاتصال اتصال منطقي فإن مشكلة القيمة يظل لها خصوصيتها وتفردها واستقلالها من مشاكل ابداع الشعر السابقة عليها، ومشاكل الاختيار الشعري اللاحقة بها"[1].

فالقيمة ترتبط على هذا الأساس "بفهم الناقد للشعر وطبيعة عمله، فهو يقيم نقده على أساس فهمه لوظيفة الشعر، وطبيعة الشعر ليست آلية وقوانينه ليست أوامر، لكنها ملاحظات فهي لا تفرض على الشعر، ولكنها تستنبط منه"[2].

ولما كان الأمر يتوقف على صاحب الحكم، حيث "ليس ثمة معيار واحد يقبله الجميع"[3]. لذا فإن القيمة ترتبط من هذا المنطلق "بفهم الناقد للشعر أو الأعمال الفنية أو المعرفية الأخرى، ولكن بإزاء ذلك لا بد أن تكون الأعمال تلك على قدر من المستوى الذي يتيح للناقد أو صاحب الحكم من الشعور بالمتعة الجمالية أو اللذة الذهنية، وعند ذلك تتحقق المعاني المهمة للقيمة، فلا يمكن إصدار حكم قوي

1- توفيق، مجدي أحمد: مفهوم الإبداع الفني في النقد العربي القديم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1993، ص 243-244.

2- اسماعيل، عز الدين: الأسس الجمالية في النقد الأدبي. عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة، 1986، ص 345.

3- اليوسف، يوسف: القيمة والمعيار، مساهمة في نظرية الشعر، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، 2003، ص 48.

دون عمل قوي، وهكذا فالعملية التقيمية متبادلة بين صاحب الحكم والعمل المحكوم عليه[1].

ولذلك فإن هذا البحث سوف يعاين عدة اسئلة منطقية في جوهر العمل الإبداعي والنقدي، كما سيبين البحث أن القيمة بأنواعها المختلفة قيمة نسبية وليست قيمة ثابته، بحيث تعتمد على نوعية القارئ أو الناقد أو صاحب الحكم وبمعنى آخر المتلقي، فالقيمة تختلف باختلاف المتلقي أياً كان مستواه ومرجعياته المعرفية، فعمق معرفته أو قدرته أو مستوى ذوقه يرتبط أساساً بالقيمة التي يصدرها على الأعمال الإبداعية والنقدية والمعرفية.

وفي ضوء ذلك، فسوف يعاين هذا البحث الموضوعات الآتية التي تشكل مجالاً لمعرفة أنواع القيمة وتمثيلاتها عند النقاد العرب القدماء.

1. القيمة الجمالية.
2. القيمة النقدية.
3. القيمة المعرفية.
4. قيمة القيمة.

القيمة الجمالية:

القيمة هي التي تتشكل نتيجة الحكم على الأعمال الإبداعية بشتى ضروبها الشعرية والنثرية والرسومات والأعمال المسرحية وغير ذلك من أعمال ابداعية،

1- أوكان، عمر: مدخل لدراسة النص والسلطة، أفريقيا للنشر، د.م. 1991م، ص 109-110.
انظر عياد، شكري، دائرة الإبداع، مقدمة في أصول النقد، دار الياس العصري، القاهرة 1986، ص 19

وهذه القيمة التي يطلقها القارئ أو الناقد أو المتلقي بشكل عام كانت وما تزل ديدن المشتغلين بالعمل الإبداعي، أو المتلقين له على مر السنين. فمنذ أرسطو (ت303 ق.م) وحتى اليوم وقف متلقو الشعر والفن على اختلاف مستوياتهم ومرجعياتهم المعرفية والنقدية والذوقية على تقييم الأعمال الإبداعية، وقد تفاوتت أحكامهم اتجاه هذه الأعمال وفقاً لعمق معارفهم وثقافتهم وحسهم النقدي والذوقي، وكذلك طبيعة ظرفهم التاريخي. ولذا نلاحظ أن أرسطو يعبر عن الإحساس باللذة والجمال الفني من خلال قوله: "إن التعليم لذيذ، لا للفلاسفة وحدهم، بل وأيضاً لسائر الناس، وإن لم يشارك هؤلاء فيه إلا بقدر يسير، فنحن نسر برؤية الصور لأننا نفيد من مشاهدتها علماً ونستنبط ما تدل عليه، كأن نقول إن هذه الصورة صورة فلان، فإن لم نكن رأينا موضوعها من قبل فإنها تسرنا لا بوضعها محاكاة، ولكن لاتقان صناعتها أو لألوانها أو ما شاكل ذلك" (1).

وقد قدر أرسطو قيمة الجمال بما تحدثه من تأثير وهزة قوية في نفس المتلقي وخياله وفقاً لعمق معرفته النقدية والذوقية، حيث يقول: " كذلك الجميل سواء أكان كائناً حياً أم شيئاً مكوناً من أجزاء بالضرورة ينطوي على نظام يقوم بين أجزائه هذه وله عظمٌ يخضع لشروط معلومة. فالجمال يقوم على العظم والنظام، ولهذا فإن الكائن العضوي الحي إذا كان صغيراً جداً لا يمكن أن يكون جميلاً، لأن إدراكنا يصبح غامضاً وكأنه يقع في برهة لا يمكن إدراكها، كذلك أن كان عظيماً جداً، بأن كان طوله عشرة آلاف ميدان مثلاً، إذ في هذه الحالة لا يمكن أن يحيط به النظر، بل تند الوحدة والمجموع عن نظر الناظر، فإذا ما تقرر هذا، فإنه كما أن

1- أرسطو طاليس: فن الشعر، ترجمة وشرح وتحقيق عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، 1973، ص 12

الأجسام والأحياء يجب أن يكون لها عظم يمكن تناوله بالإدراك، فكذلك الأمر في الخرافات، يجب أن يكون لها من الامتداد ما تقوى الذاكرة على وعيه بسهولة" [1].

فالقيمة الجمالية هي قيمة ذات قدرة جاذبة ومؤثرة وتحدثاً نوعاً من اللذة والنشوة والإدهاش، كما أن المنظر الجمالي الخارجي لا تتوقف عليه اللذة والنشوة بالنسبة للمتلقي بل كذلك المضمون الداخلي، حيث تتوقف القدرة على النشوة على مقدار المرجعيات المعرفية والجمالية والنقدية والذوقية عند المتلقي، فالمضمون الجمالي للعمل الإبداعي يحقق اللذة الجمالية عند المتلقي، وعند ذلك يشكل المتلقي القيمة لهذا العمل الجمالي، فوظيفة العمل الإبداعي وقيمته ومهمته كالشعر مثلاً تكمن " في قدرته على اتاحة مثل هذه اللذة الجمالية للمتلقي، فالشعر يحقق اللذة لقارئه ومتلقيه ويبين في الوقت نفسه القيمة الشاملة لها" [2].

فالأحكام الجمالية التي تظهر القيمة التي يكونها المتلقي عن عمل ابداعي ما تختلف من عصر إلى عصر، فالعمل الإبداعي تتغير قيمته من زمن إلى آخر وفقاً للتطور المعرفي والجمالي عند الناس [3]. ولذلك فالقيمة الجمالية متغيرة وتعتمد على نوعية استقبال المتلقي ومستوى مرجعياته المعرفية والثقافية، وكذلك إحساسه وذوقه الجمالي [4].

1- المصدر نفسه، ص 23-24

2- أوكان، عمر: مدخل لدراسة النص والسلطة، ص 109-110، وانظر موسى، عبد\الله، القيمة والتجربة الجمالية مقالة على موقع الكتروني: http/www.ahewar.org/debat/show.art.asp.p.4 of 8.17.2.2013

3- ايجلتون، تيري: مناقشة حول القيمة بين الناقد الأدبي والناقد الفني بيترفوللر، مجلة فصول ع3، مج6، القاهرة 198، ص 15

4- المرجع نفسه، ص 11-12

ولذا فإن الأحكام التي تصدر عن المتلقي لإظهار قيمة عمل إبداعي ما تعكس مدى ونوعية الاستجابه عند المتلقي يقول جيروم ستولنيتز: "ما الذي نعنيه حين نقول إن العمل قيم من الوجهة الجمالية، أو حين نستخدم لفظاً أقل تخصصاً أو تعقيداً، مثل: هذا العمل جيد، هل نتحدث عن العمل ذاته، أم أننا نصف استجابتنا الخاصة له فحسب؟ وإذا كنا نتحدث عن انفسنا، فهناك أذن خداع لا شعوري في قولنا" العمل كذا... ذلك لأننا نؤكد حكم القيمة كما لو كان حقيقة، وفي بعض الأحيان ندافع عنه بقدر من الحرارة يدل بوضوح على أننا نعده حقيقة هامة" [1].

فالعمل الإبداعي "موضوع جمالي قادر على إثارة تجربة جمالية فهل نستطيع أن نقيم العمل الأدبي بالاعتماد المطلق على المعايير الجمالية. أم أننا نحتاج كما يقترح ت. س. اليوت – إلى الحكم على أدبية الأدب بواسطة معايير أدبية، ونحكم على عظمة الأدب بواسطة المعايير الجمالية الإضافية؟ " [2].

ولذا فإن البدايات الأولى للنقد الجمالي وللقيم الجمالية هي التعبير الذاتي والإنطباعي وردود الفعل التأثرية إزاء عمل إبداعي ما، كأن نقول هذا جميل، أو قبيح، أو هذا حسن، أو رديء يقول جيروم ستولنيتز: " ولا جدال في أن الألفاظ الرئيسية في لغة القيمة الجمالية هي "الجميل" و " القبيح" ولقد كان الرأي التقليدي يعد هذين اللفظين ضدين يدلان، فيما بينهما على جميع الموضوعات الجمالية، " فالجميل" في أحد معانيه الشائعة يدل على الأشياء التي نتمتع بإدراكها أو نشعر

1- ستولنيتز، جيروم: النقد الفني، ترجمة فؤاد زكريا، ط2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1981، ص 558.

2- وارين، أوستن، ويلك، رينيه: نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون، دمشق 1972، ص 318.

بجاذبيتها عندما ندركها، على حين أن "القبيح" يدل على الأشياء الكريهة أو المنفرة، أما النظريات التي تفهم الجمالي من خلال خصائص شخصيته كالإنسجام أو الوحدة العضوية بدلاً من أن ترى فيه موقفاً من مواقف الإدراك الحسي فتستخدم لفظ "الجميل" للدلالة على وجود مثل هذه الخصائص و"القبيح" للدلالة على غيابها، وفي كثير من الحالات التي كان ينظر فيها إلى هذين اللفظين على أنهما شاملان لكل موضوعات الدراسة الجمالية، كانت هذه الدراسة ذاتها تعرف بأنها نظرية الجمال والقبيح" [1].

وقد عبر الشعراء والنقاد العرب القدماء عن تقديرهم وذوقهم اتجاه العمل الإبداعي مظهرين قيمته الجمالية، من خلال عبارات الإعجاب والاستحسان مثل قول بشار بن برد: "وقيل لبشار بن برد: أخبرنا يا أبا معاذ عن أجود بيت للعرب، فقال إن تفضيل بيت على أشعار العرب لشديد، ولكن أحسن كل الإحسان وأوجز وأعجز لبيد في قوله:

أكذب النفس إذا حدثتها   إن صدق النفس يُزري بالأمل.

ولعل إعجاب بشار بن برد بهذا البيت الذي يجسد قيمة جمالية أحسن بها الشاعر اتجاه معنى البيت يعود إلى أن "لبيداً أحسن فيه وأوجز وأعجز، فهو أولاً تهرب من المفاضلة، ثم أبدى إعجابه هو ببيت للبيد إعجاباً شخصياً اعتمد فيه على سمات رآها في البيت، أما الإيجاز فقد يمكن عده معياراً موضوعياً، ولكن الحسن والإعجاز (في حدود معينه) ذاتيان، وقد يبدو الإعجاز موضوعياً، ولكن أفي

1- الحاتمي، أبو علي محمد بن الحسن: حلية المحاضرة في صناعة الشعر، تحقيق جعفر الكتاني، بغداد 1979، 1/ 324.

19- المطلبي، عبد الجبار: الشعراء نقاداً، دائرة الشؤون الثقافية، بغداد 1986، ص.75

الحق أنه معجز لا يمكن الإتيان بمثله، أنه رأى بشار الذاتي وقد تثير ألفاظ البيت في ناقد آخر ما لا تثيره في بشار من احساسات وانطباعات تبعده عن الجمال بله الإعجاز. وهكذا يختلف الآخرون عنه في تقدير إعجازه، ولكن المعيار الحقيقي الذي هو السبب في إعجاب بشار به يكمن في نفس بشار، فالبيت تعبير رائع عن مغالظة النفس حين يكون الواقع الإنسان، في أحوال خاصة، وربما كثيرة، إلى مخادعة النفس ومغالطتها، فإن صدق النفس يوصد الأبواب ونرى بالأمل، لقد جسَّ بيت لبيد وتراً حساساً في أعماق نفس بشار، فعبر عن إعجابه به ثم حاول أن يسبب هذا الإعجاب، فاختلطت في أسبابه دوافع ذاتيه وأن لم يخل بعضها من مضوعية"[1].

ولعل عبارات الإعجاب والثناء التي تعبر عن مشاعر ذاتيه عند ابن قتيبة (ت276هـ) اتجاه أبيات من الشعر إنما تجسد القيمة الجمالية التي وجدها الناقد في هذه الأبيات، فكان إعجابه أحياناً ينم عن تقديره لحسن الألفاظ وجودة المعاني، وتارة أخرى للمضمون الأخلاقي أو الحكمي أو التربوي الذي رأى فيه ابن قتيبة بأنه يحقق قيمة جمالية. يقول: ابن قتيبة " قال أبو محمد: تدبرت الشعر فوجدته أربعة أضرب ضرب منه حسن لفظه وجاد معناه كقول القائل في بعض بني أميه:

في كفه خيزران ريحه عبق من كف أروع في عرنينه شمم
يغضي حياء ويغضى من مهابته فما يكلم إلا حين يبتسم

1- ابن قتيبة، ابو عبدالله محمد بن مسلم: الشعر والشعراء، تحقيق دي جويه، ليدن 1904، ص.75

لم يقل في الهيبة شيء أحسن منه"[1].

وعبر ابن أبي عون (ت322هـ) في كتابه التشبيهات عن إعجابه بنماذج عديدة من المقطوعات الشعرية في التشبيه، حيث تجسدت القيمة الجمالية عنده بالألفاظ الآتية حسن وجميل وقبيح، حيث أشار إلى حسن التشبيه في زوال الناس وفنائهم، ولكنه شرح لنا سبب الإعجاب أو الانطباع الذاتي الجمالي عنده فقال[2]: "ومن حسن التشبيه في فناء الناس قول عدي بن زيد:

ايـن كسـرى كسـرى الملـوك أبوسـا	سـان أم ايـن قبلـه سـابور
وبنـو الأصـغر الكـرام ملـوك الـرو	م لم يبـق مـنهم مـذكور
وأخـو الحضْـر إذ بنـاه وإذ دجلـ	ـة تجبـى إليـه والخـابور
شـاده مرمـراً وجللـه كلسـ	ـاً فللطـير في ذراه وكـور
لم يَهَبْـه ريـب المنـون فبـان الملـ	ـك لم عنـه فبابـه مهجـور
وتـبين رب الخورنـق إذا أشـر	ـف يومـاً وللهـدى تنكـر
سـره حالـه وكثـرة مـا يملـ	ـك والبحـر معرضـاً والسـديرُ
فـارعوى قلبـه وقـال فمـا غبطـة حـ	ـيّ إلى الممـات يصـير
ثـم أضـحوا كـأنهم ورق جـ	ـف فـألوت بـه الصـبا والـدبور
ثـم بعـد الفـلاح والملـك وإلا	مـة وارتهـم هنـاك القبـول

21- ابن أبي عون: التشبيهات، تحقيق محمد عبد المعين خان، كيمبردج 1950، ص 213-.214

22- عباس، إحسان: تاريخ النقد الأدبي عند العرب. نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، دار الثقافة، بيروت، 1978، ص 45

فالشاعر لم يبين القيمة الجمالية لهذه اللوحة الشعرية مكتفياً بلفظة الحسن للتعبير عن وقع هذه اللوحة وجمالها من خلال صورة الناس والزمن والتحول، حيث عبرت اللوحة عن حال الناس وتغير حالهم، بصورة تدعو للحكمة والعظة من الزمان وتقلباته.

ولذا فإن النقد العربي قد قضى ردحاً من الزمن وهو يدور في مجال الانطباعية والتأثرية والتعبير الذوقي والجمالي لإظهار القيمة الجمالية التي تستند إلى الذوق وربما إلى المضمون الاجتماعي أو الأخلاقي للعمل الإبداعي، فقد عاب النقاد على الشماخ قوله في ناقته:

إذا بلغتني وحملت رحلي عرابة فاشرقي بدم الوتين

لأن قوله: أشرقي بدم الوتين يعد مكافأة سيئة لناقته التي أوصلته إلى مبتغاه، وهذا النقد هو تعبير عن مبدأ اللياقة والذوق، وقد شكل ذلك قيمة جمالية تجسد الذوق عند النقاد[1].

كما أشار النقاد إلى تقصير طرفة عن أصول اللياقة والذوق عندما قال[2].

فإذا ما شربوها وانتشوا وهبوا كل أمون وطمر

فقد عد النقاد ما فعله طرفة من كرم بتوزيع أمواله وفرسه وهو في حالة السكر ليس بكرم أبداً لأن الكرم لا يكون في حال الثمالة بل في حال الوعي الكامل

23- المرجع نفسه، ص 45

24- ابن طباطبا، محمد بن طباطبا العلوي: عيار الشعر، تحقيق طه الحاجري ومحمد زغلول سلام، المكتبة التجارية، القاهرة، 1956، ص14. انظر عياد، شكري: دائرة الإبداع، ص 84-85.

للفعل، وهنا يجسد النقاد قيمة جمالية تعبر عما يحسون به أو يؤمنون به إتجاه العادات والتقاليد الاجتماعية.

ولعل القيمة الجمالية عند ابن طباطبا (ت322هـ) تتمحور بأبعادها الجمالية عند تقبل الفهم لها سواء جاءت بواسطة الرؤية البصرية أو السمعية أو الشمية حيث يقول: "وعيار الشعر أن يورد على الفهم الثاقب فما قبله واصطفاه فهو واف، وما مجه ونفاه فهو ناقص. والعلة في قبول الفهم الناقد للشعر الحسن الذي يرد عليه، ونفيه للقبيح منه، واهتزازه لما يقبله، وتكرهه لما ينفيه، إن كل حاسة من حواس البدن إنما تتقبل ما يتصل بها مما طبعت له إذا كان وروده عليها وروداً لطيفاً باعتدال لا جور فيه، وبموافقه لا مضادة معها، فالعين تألف المرأى الحسن وتقذى بالمرأى القبيح الكريه، والأنف يقبل المشم الطيب ويتأذى بالمنتن الخبيث، والفم يلتذ بالمذاق الحلو ويمج البشع المر، والأذن تتشوف للصوت الخفيض الساكن وتتأذى بالجهير الهائل، واليد تنعم بالملمس اللين الناعم وتتأذى بالخشن المؤذي، والفهم يأنس من الكلام بالعدل الصواب الحق، والجائز المعروف المألوف ويتشوف إليه ويتجلى له، ويستوحش من الكلام الجائر والخطأ الباطل والمحال المجهول المنكر وينفر منه، ويصدأ له، فإذا كان الكلام الوارد على الفهم منظوماً مصفى من كدر العي، مقوماً من أود الخطأ واللحن، سالماً من جور التأليف، موزوناً بميزان الصواب لفظاً ومعنى وتركيباً اتسعت طرقه، ولطفت مواجله، فقبله الفهم وارتاح له، وأنس به" [1].

ويتابع ابن طباطا في موضع آخر من كتابه عيار الشعر التعبير عن الأثر الجمالي الذي يتركه الشعر الحسن، بصوره وإيقاعه ولغته عند المتلقي، وقد حاول تقريب

25- ابن طباطبا: عياد الشعر، ص 15

الصورة الجمالية لذلك من خلال الأمثلة والتشبيهات التي تترك اثرها عند ذوق المتلقي. فالقيمة الجمالية في العمل الإبداعي متناسبة تماماً مع جمال الإبداع وقوة بنائه وصوره يقول ابن طباطبا بهذا الخصوص: " وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه. فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر صحة المعنى وعذوبه اللفظ فصفا مسموعه ومعقوله من الكدر تم قبوله له، واشتماله عليه وأن نقص جزء من أجزائه التي يعمل بها وهي: اعتدال الوزن، وصواب المعنى وحسن الألفاظ، كان انكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه، ومثال ذلك الغناء المطرب الذي يتضاعف له طرب مستمعه المتفهم لمعناه ولفظه مع طيب ألحانه، فأما المقتصر عل طيب اللحن منه دون ما سواه فناقص الطرب، وهذه حال الفهم فيما يرد عليه من الشعر الموزون مفهوماً أو مجهولاً، وللأشعار الحسنة على اختلافها مواقع لطيفة عند الفهم لا تجد كيفيتها، كمواقع الطعوم المركبة الخفية التركيب اللذيذة المذاق، وكالأراييح الفائحة المختلفة الطيب والنسيم، وكالنقوش الملونة التقاسيم والأصباغ، وكالإيقاع المطرب المختلط التأليف، وكالملامس اللذيذة الشهية الحسن، فهي تلائمه إذا وردت عليه – أعني الأشعار الحسنة للفهم- فيلتذها ويقبلها[1].

ولذا فإن ابن طباطبا قد فهم القيمة الجمالية في العمل الإبداعي من خلال قدرة العمل الإبداعي على إشباع المتلقي، واثارة ميوله ورغباته، وبخاصة ما أورده عن الشعر بأنه يثير بصوره وبنائه وإيقاعه ولغته كل حواس المتلقي فيشعره بالنشوة واللذة والإندهاش. وهذا ما رآه النقد المعاصر اليوم، حيث يقول الناقد الإنجليزي

1- رتشاردز، إ.إ: مبادئ النقد الأدبي ترجمة مصطفى بدوي المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر القاهرة، 1961، ص.89

ريتشاردز: " القيمة بأنها القدرة على إشباع الرغبة والإحساس بطرق مختلفة معقدة"[1]. وكذلك يقول في موضع آخر في كتابه مبادئ النقد الأدبي: " إن الخير أو القيمة إنما هما في تنشيط الدوافع وإشباع نزعاتها، فحينما نقول إن شيئاً ما خير إنما نقصد بذلك أنه يرضي دوافعنا، وحينما نصف التجربة بالخير إنما نعني بوصفنا هذا أن الدوافع التي تتألف منها هذه التجربة دوافع ناجحة يتحقق إرضاؤها"[2].

ولا بد من الإشارة إلى أن ابن المعتز (ت 296هـ) وهو من الشعراء النقاد الذين آمنوا بمقولة: "أشعر الناس من أنت في شعره حتى تفرغ منه"[3]. وقد جسد ابن المعتز مفهوم القيمة الجمالية من خلال ذوقه المرهف وإحساسه القوي بجمال الشعر، فقد عبر عن ذوقه وانطباعه اتجاه بعض الشعراء، حيث قال: بشار: ومما يستحسن من شعره وأن كان كله حسناً. أبو الهندي: ومما يستحسن له وإن كان شعره كله حسناً جيداً. ربيعة الرقي: ومما يستملح له، وإن كان شعره كله مليحاً عذباً مطبوعاً جيداً هنيئاً. مسلم بن الوليد: ومما يستحسن له، على أن شعره كله ديباج حسن لا يدفعه عن ذلك أحد. الحارثي: ومن جيد شعره وإن كان كل شعره جيداً. أبو تمام: ومما يستملح من شعره وشعره كله حسن. العتابي: واشعار العتابي كلها عيون، ليس فيها بيت ساقط"[4].

فالذوق الادبي هو الأساس الذي يظهر من خلاله تقدير المتلقي للقيمة الجمالية للعمل الإبداعي، فقدامة بن جعفر (ت337هـ) مثلاً اختلف عن غيره من

1- المرجع نفسه، ص 103

2- ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ص 20

3- انظر ابن المعتز، عبد الله: طبقات الشعراء المحدثين ، تحقيق عبد الستار فراج، القاهرة 1956، ص 28، 140، 163، 235، 264، 279، .284.

4- طه، هند حسين: النظرية النقدية عند العرب، وزارة الثقافة، بغداد 1981، ص 236.

النقاد السابقين في هذا الموضوع، وذلك بأنه: " لا يعول إلا على الفضائل النفسية، إيجاباً في الدح وسلباً في الذم أو الهجاء"[1]. يقول قدامة: " إنه لما كانت فضائل الناس من حيث إنهم ناس لا من طريق ما هم مشتركون فيه مع سائر الحيوان، على ما عليه أهل الألباب من الإتفاق في ذلك إنما هي: العقل، والشجاعة، والعدل، والعفة، كان القاصد لمدح الرجال بهذه الأربع الخصال مصيباً، والمادح بغيرها مخطئاً. وقد يجوز في ذلك أن يقصد الشاعر للمدح منها بالبعض والإغراق فيه، دون البعض، مثل أن يصف الشاعر إنساناً بالجود الذي هو أحد أقسام العدل وحده فيغرق فيه، ويتفنن في معانيه، أو بالنجدة فقط، فيعمل فيها مثل ذلك، أو بهما، أو يقتصر عليهما دون غيرهما، فلا يسمى مخطئاً، لإصابته في مدح الإنسان ببعض فضائله"[2].

كما عد القاضي الجرجاني (ت392هـ) الذوق والإحساس الجمالي الركيزة الأساس لنقده في كتابه الوساطة بين المتنبي وخصومه، حيث بين الجرجاني أن الذوق هو أساس للناقد، فالناقد ينبغي أن يمتلك ذوقاً وحساً مرهفاً اتجاه الأعمال الإبداعية، وهذا ما يعني الحس الجمالي الذي يدرك من خلال الأعماق البشرية، وإن الجمال هو ما علق بالقلب وإن كان في ظاهره غير جميل، حيث يرد الجرجاني هنا القيمة الجمالية إلى البعد النفسي عند الناقد[3]. ويقول الجرجاني: " والشعر لا يحبب إلى النفوس بالنظر والمحاجة ولا يحلى في الصدور بالجدال والمقايسة، وإنما

1- قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة 1979، ص 96؛

32-طه، هند حسين: النظرية النقدية في القرن الرابع الهجري، ص 240

يعطفها عليه القبول والطلاوة، وبقربه منها الرونق والحلاوة، وقد يكون الشيء متقناً محكماً، ولا يكون حلواً مقبولاً، ويكون جيداً وثيقاً، وإن لم يكن لطيفاً شيقاً، وقد يجد الصورة الحسنة والخلقة التامة مقلية ممقوتة، وأخرى دونها مستحلاة مومقة، ولكل صناعة أهل يرجع إليهم في خصائصها، ويستظهر بمعرفتهم عند اشتباه أحوالها"[1].

وفي ضوء ذلك، فإن مقولة ابن الأثير (ت637هـ) أن "مدار علم البيان على حاكم الذوق السليم الذي هو أنفع من ذوق التعليم"[2]. نؤكد أن مرتكز القيمة الجمالية هو الذوق السليم الطبع والموهبة، وهذا ما يتماهى تماماً مع معطيات النقد المعاصر، حيث يقول شكري عياد: "فالناقد إذن هو الأولى بأن يرى القيمة الجمالية المطلقة في الأشكال المتغيرة دون أن يستهين بهذه الأشكال باعتبارها صوراً متحققة للقيمة، إذ لا يمكن أن تظهر القيمة أو تعرف إلا من خلالها. وذوق الناقد يعني تمكنه من هذه الرؤية، فهو مهارة تكتسب بالدراسة والتأمل والخبرة، ولكي ندرك ما تعنيه هذه المهارة، كم هي بعيدة عن الميل الشخصي المجرد، يجب أن نلاحظ التنوع الهائل في الأشكال الأدبية"[3].

ولذا فإن معاينة النص الإبداعي لا تتم إلا من خلال حالة العشق بين الناقد والنص، والذوق هو الخطوة الأولى لمعاينة العمل الإبداعي، يقول موسى ربابعة: "وإذا كان مفتاح الحكم على قيمة النص الأدبي من خلال حالة العشق التي يعيشها

1- الجرجاني: القاضي علي بن عبد العزيز: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد ابو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البيجاوي، دار القلم، بيروت، 1966، ص 100

2- ابن الأثير، ضياء الدين: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، القاهرة 1939، 1/ 5؛ انظر، طه، هند حسين: النظرية النقدية في القرن الرابع الهجري، ص 242

3- عياد، شكري: دائرة الإبداع، ص 38-39.

القارئ، فإن ذلك لا يعني بأي حال من الأحوال أن يكون عمود الذوق أو معيار الذوق معياراً بعيداً عن التحليل لأنه يمكن أن يكون خطوة أولى نحو التعامل مع النص الأدبي موضوع المعاينة، ولما كان عنصر الذوق عنصراً مهماً في عملية القراءة والتفسير، فإن استثناءه يصبح أمراً غير منطقي[1].

القيمة النقدية:

وأما القيمة النقدية فيتوقف إدراكها على القارئ النوعي أو المثالي، الذي يمتلك القدرة اللغوية والفنية والمعرفية لمعاينة الأعمال الإبداعية الشعرية أو النثرية أو الأعمال الفنية كالرسم والتصوير والتمثيل.

فإدراك العمل الإبداعي من حيث الجودة والرداءة يتوقف على القارئ والناقد المتخصص، فهناك قضايا مختلفة ترتبط بالقيمة النقدية مثل موقف النقاد العرب من الشعر وأقسامه وقضاياه النقدية، ومعاييره التي حكم فيها النقاد على أعمال الشعراء محاولين تجاوز مرحلة الذوق إلى مرحلة التعليل في الأحكام النقدية.

كما حكم النقاد في معاييرهم النقدية على الأعمال الإبداعية من خلال اللفظ والمعنى وعلم البيان بضروبه المختلفة، فهذه الموضوعات تتجسد من خلال القيمة النقدية التي يسعى الناقد القارئ إلى الوقوف عند تفاصيلها وأبعادها المختلفة في معاينة الأعمال الإبداعية.

1- ربابعة، موسى: القيمة وقراءة النص الأدبي، مجلة علامات، ع14، ج53، النادي الأدبي، جدة، 2004، ص 170.

وقد شكلت القيمة النقدية المحور الأساس لجهود النقاد العرب القدماء، كما هو الحال أيضاً عند النقاد المعاصرين، فهناك قضايا ومعايير مختلفة ترتبط بالعمل الإبداعي كانت وما تزال موضع الدرس النقدي عند العرب وغيرهم من الشعوب.

فالقيمة النقدية هي قيمة النص الإبداعي من حيث الجودة أو الرداءة، ولذلك نجد ابن قتيبة قد حدد أربعة أضرب للشعر، حيث تشكل هذه الأضرب القيمة للنص الشعري، ولذلك فإن هذه المعايير هي التي تحدد جودة الشعر من رداءته يقول: " وأخبرت فيه (كتاب الشعر والشعراء) عن أقسام الشعر وطبقاته وعن الوجوه التي يختار الشعر عليها ويستحسن لها إلى غير ذلك مما قدمته في هذا الجزء الأول. وقال أبو محمد وكان أكثر قصدي للمشهورين من الشعراء الذين يعرفهم جل أهل الأدب الذين يقع الاحتجاج بأشعارهم في الغريب وفي النحو وفي كتاب الله عز وجل وحديث رسول الله ﷺ"[1].

كما بين ابن قتيبة الأقسام الأربعة للشعر التي تمثل القيمة النقدية له وهي[2]. تدبرت الشعر فوجدته أربعة أضرب ضرب منه حسن لفظه وجاد معناه كقول القائل

يغضي حياءً ويغضى من مهابته   فما يكلم إلا حين يبتسم

1- ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ص 2-3
2- المصدر نفسه، ص 7-10

وضرب منه حسن لفظه وحلا فإذا فتشته لم تجد هناك فائدة في المعنى كقول القائل:

يصرعن ذا اللب حتى لا حراك به   وهن أضعف خلق الله أركانا

وضرب منه جاد معناه وقصرت ألفاظه عنه كقول لبيد بن ربيعة:

ما عاتب المرء الكريم كنفسه   والمرء يصلحه الجليس الصالح

وضرب منه تأخر معناه وتأخر لفظه كقول الأعشى في امرأة:

وفوها كأقاحي   غذاة دائم الهطل

كما تناول ابن طباطبا في كتابه عيار الشعر الصورة التي ينبغي أن يكون عليها النص الإبداعي، ومعيار الجودة فيه، وذلك من حيث اللغة والصورة والبناء وغير ذلك من القيم النقدية التي تجعل من النص الإبداعي نصاً إبداعياً يقول: " فينبغي للشاعر في عصرنا أن لا يظهر شعره إلا بعد ثقته بجودته وحسنه وسلامته من العيوب التي نبه عليها، وأمر بالتحرز منها، ونهى عن استعمال نظائرها، ولا يضع في نفسه أن الشعر موضع اضطرار، وأنه يسلك سبيل من كان قبله، ويحتج بالأبيات التي عيبت على قائلها، فليس يقتدي بالمسيء، وإنما الاقتداء بالمحسن، وكل واثق فيه مجل له إلا القليل. ولا يغير على معاني الشعر فيودعها شعره، ويخرجها في أوزان مخالفة لأوزان الأشعار التي يتناول منها ما يتناول، ويتوهم أن تغييره للألفاظ والأوزان مما يستر سرقته..."[1].

1- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص 9-10

وعاين ابن طباطبا في موضع آخر من كتابه القيمة النقدية للشعر الحسن والجيد بقوله: " وعيار الشعر أن يورد على الفهم الثاقب فما قبله واصطفاه فهو وافٍ وما مجه ونفاه فهو ناقص والعلة في قبول الفهم الناقد للشعر الحسن الذي يرد عليه، ونفيه للقبيح منه، واهتزازه لما يقبله وتكرهه لما ينفيه... والفهم يأنس من الكلام بالعدل الصواب الحق، والجائز المعروف المألوف، ويتشوف إليه ويتجلى له، ويستوحش من الكلام الجائر والخطأ الباطل والمحال المجهول المنكر وينفر منه، ويصدأ له، فإذا كان الكلام الوارد على الفهم منظوماً مصفى من كدر العي، مقوماً من أود الخطأ واللحن، سالماً من جور التأليف، موزوناً بميزان الصواب لفظاً ومعنى وتركيباً اتسعت طرقه، ولطفت مواجه، فقبله الفهم وارتاح له وأنس به"[1].

وقد وضح قدامة بن جعفر موقفه من القيمة النقدية التي تتجسد في النص الشعري، محدداً الجنس الشعري أساساً لهذه القيمة، حيث يقول: "إنه لما كان الشعر على ما قلناه لفظاً موزوناً مقفىً يدل على معنى، وكان هذا الحد مأخوذاً من جنس الشعر العام له وفصوله التي تحوزه عن غيره، كانت معاني هذا الجنس والفصول موجودة فيه، كما يوجد في كل محدود معاني حده، لأن الإنسان مثلاً يجد أنه حي ناطق ميت، فحي بمعنى الحياة التي هي جنس الإنسان الموجود فيه، وهو التحرك والحس، وكذلك معنى النطق الذي هو فصله مما ليس بناطق موجود فيه، وهو التخيل والتذكر والفكر، ومعنى الموت الذي في حد الإنسان وهو قبول بطلان الحركة، وكذلك أيضاً معنى اللفظ الذي هو جنس للشعر موجود فيه، وهو حروف خارجة بالصوت، متواطأ عليها، وكذلك معنى الوزن ومعنى التقفية، ومعنى ما

1- المصدر نفسه، ص 14

يدل عليه اللفظ، فإن كان ذلك كما قلنا فالشعر إنما هو ما اجتمع من هذه الاسباب التي يحيط بها حده..."[1].

كما وضع الآمدي (ت372هـ) في كتابه "الموازنة بين أبي تمام والبحتري" معيار الموازنة كقيمة نقدية تبرز الشاعر الجيد دون غيره، وكذلك الشاعر الملتزم بالمعايير التي رآها الآمدي مقياساً للجودة الشعرية يقول: هذا ما حثثت ... على تقديمه من الموازنة بين أبي تمام حبيب بن أوس الطائي وأبي عبادة الوليد بن عبيد البحتري في شعريهما"[2]. وقال كذلك في موضع آخر موضحاً منهجه في تحديد القيمة النقدية للشعر: " فإن كنت ...ممن يفضل سهل الكلام وقريبه، ويؤثر صحة السبك وحسن العبارة وحلو اللفظ وكثرة الماء والرونق، فالبحتري أشعر عندك ضرورة. وإن كنت تميل إلى الصنعة، والمعاني الغامضة التي تستخرج بالغوص والفكرة، ولا تلوى على غير ذلك، فأبو تمام عندك أشعر لا محالة. فأما أنا فلست أفصح بتفضيل أحدهما على الآخر، ولكني أوازن بين قصيدتين من شعرهما إذا اتفقتا في الوزن والقافية، وإعراب القافية، وبين معنى ومعنى، فأقول: أيهما أشعر في تلك القصيدة، وفي ذلك المعنى، ثم احكم أنت حينئذ على جملة ما لكل واحد منهما إذا أحطت علماً بالجيد والرديء"[3].

إضافة إلى ذلك، فقد تابع القاضي الجرجاني (ت392هـ) موضوع القيمة النقدية للشعر، والأسس التي على أساسها يختار الشعر الجيد من رديئه، وذلك من

1- قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص 68-69

2- الآمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر: الموازنة بين أبي تمام والبحتري، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، القاهرة 1944، ص 10

3- المصدر نفسه، ص 11-12

خلال معيار الوساطة بين المتنبي وخصومه والتي تعتمد على قياس الأشباه بالنظائر توخياً للعدالة والحق. فالمقايسة عند الجرجاني هي تمهيد للحكم وإظهار للقيمة النقدية في النص الإبداعي عند الشاعر[1].

ولذا، فقد حدد الجرجاني معالم الحكم على الشعر من خلال ابراز القيمة النقدية، حيث يقول: " والشعر لا يحبب إلى النفوس بالنظر والمحاجة، ولا يحلى في الصدور بالجدال والمقايسة، وإنما يعطفها عليه القبول والطلاوة، ويقربه منها الرونق والحلاوة، وقد يكون الشيء متقناً محكماً، ولا يكون حلواً مقبولاً، ويكون جيداً وثيقاً وإن لم يكن لطيفاً رشيقاً"[2].

وقد عد الجرجاني عمود الشعر وأركانه معياراً يحكم من خلاله على القيمة النقدية للعمل الإبداعي حيث يقول: " وكانت العرب إنما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، وتسلم السبق فيه لمن وصف فأصاب وشبه فقارب وبده فأغزر، ولمن كثرت سوائر أمثاله وشوارد أبياته ولم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة ولا تحفل بالإبداع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر، ونظام القريض"[3].

كما أشار الجرجاني إلى الأسس التي ينبغي أن تتوافر في الشعر الجيد، وذلك بتعريفه للشعر الحسن بقوله: " وإن الشعر علم من علوم العرب يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء، ثم تكون الدرابة مادة له، وقوة لكل واحد من أسبابه، فمن

1- انظر عباس، إحسان: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 322
2- الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص 100
3- المصدر نفسه، ص 33-34

اجتمعت له هذه الخصال فهو المحسن المبرز، وبقدر نصيبه منها تكون مرتبته من الإحسان"[1].

كما بين ابن رشيق القيرواني (ت456هـ) بأن القيمة للنص الإبداعي تتجسد في قدرته على التأثير في المتلقي أياً كان مستواه ومرجعياته، فقال: " وإنما الشعر ما أطرب، وهز النفوس، وحرك الطباع، فهذا هو باب الشعر الذي وضع له، وبني عليه لا ما سواه"[2].

ولهذا فقد أشار ابن رشيق إلى قواعد الشعر التي تحقق القيمة النقدية، وتشكل جوهر الشعر وأساس بنائه يقول: "قواعد الشعر أربع: الرغبة، والرهبة، والطرب، والغضب" فمع الرغبة يكون المدح والشكر، ومع الرهبة يكون الاعتذار والاستعطاف، ومع الطرب يكون الشوق ورقة النسيب، ومع الغضب يكون الهجاء والتوعد والعتاب الموجع"[3].

فالقيمة النقدية هي قيمة النص الإبداعي الذي رأى فيه النقاد وجوهاً كثيرة، من حيث دوره في إثارة المتلقي وامتاعه، وكذلك البنية اللغوية والفنية التي تعطي النص هويته الإبداعية إلى جانب عناصر أخرى تبرز مدى القيمة النقدية للعمل الإبداعي، يقول جيروم ستولنيتز في كتابه النقد الفني: " لا بد لتقدير العمل الفني من معايير للقيمة، فإذا لم يكن الناقد يكتفي بوصف مشاعره فحسب، فلا بد له من فحص خصائص العمل ذاته غير أنه لا يستطيع أن يدافع عن تقديره إلا إذا استطاع

1- المصدر نفسه، ص15

2- ابن رشيق القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد

3-حي الدين عبد الحميد دار الثقافة، بيروت 1972. 1/ 128

4- المصدر نفسه، 1/ 120

أن يثبت كيف تؤدي هذه الخصائص إلى جعل العمل جيداً، وبأي الدرجات تـؤدي إلى ذلك، وإذن فلا بد أن يكون لديه معيار يعرف به الجودة الفنيـة ويقيسـها، هـذا المعيار قد يكون هو " مشابهة الواقع" أو " النبل الأخلاقي" أو "القوة الانفعاليـة" وبـدون هذه المعايير لا يستطيع أن يدعم حكمه، وبـدونها أيضـاً لا نسـتطيع نحـن أن نفهـم السبب في إصدار هذا الحكم. هذه المعايير تبين، بوجه عام إن كان العمل جيـداً (في نوعه) فهي تقيس القيمة، لا في العمل المحدد فحسـب بـل أيضـاً في أعمـال أخـرى مشابهة له"[1].

وإزاء ما جاء عند النقاد العرب حول أثر الأدب في نفسية المتلقي بوصف ذلك قيمة نقدية للإبداع الفني، فقد عاين عبد القـاهر الجرجـاني (ت471هــ) في كتابـه أسرار البلاغة أثر الأدب في النفس، بوصف الأدب محركاً للمتلقي ومدهشاً وممتعـاً له. فبدون هذه القيمة يفقد الأدب جوهره وغايته، إذ أن الصور الفنيـة الـتي تتسـم بالغموض الفني لا التعقيد هي ما تحرك النفس الإنسانية وتطربها، يقول الجرجاني: " وهكذا إذا استقريت التشبيهات وجدت التباعد بين الشيئين كلما كان أشد، كانـت إلى النفوس أعجب، وكانت النفوس لها أطرب وكان مكانها إلى أن تحدث الأريحيـة أقرب، وذلك أن موضـع الاستحسـان، ومكـان الاسـتظراف والمـثير للـدفين مـن الارتياح، والمتألف للنافر من المسـرة، والمؤلـف لأطـراف البهجـة، أنـك تـرى بهـا الشـيئين مـثلين متبـاينين ومـؤتلفين مخـتلفين، وتـرى الصـورة الواحـدة في السـماء والأرض، وفي خلقة الإنسان وخلال الـروض، وهكـذا طرائـف تنثـال عليـك إذا فصلت هذه الجملة، وتتبعت هذه اللمحة، ولذلك تجد تشبيه البنفسج في قوله:

1- تسولنيتز، جيروم: النقد الفني، ص 670-671

ولازوردية تزهو بزرقتها بين الرياض على حمر اليواقيت
كأنها فوق قامات ضعفن بها أوائل النار في أطراف كبريت

أغرب وأعجب وأحق بالولوع وأجدر من تشبيه النرجس، بمداهن در حشوهن عقيق، لأنه إذ ذاك مشبه لنبات غض يرف وأوراق رطبة ترى الماء منها يشف بلهب نار مستول عليه اليبس وباد فيه الكلف ومبنى الطباع وموضوع الجبلة على أن الشيء إذا ظهر من مكان لم يعهد ظهوره منه، وخرج من موضع ليس بمعدن له، كانت صبابة النفوس به أكثر وكان بالشغف منها أجدر، فسواء في إثارة التعجب، وإخراجك إلى روعة المستغرب، وجودك الشيء في مكان ليس من امكنته، ووجود شيء لم يوجد ولم يعرف من أصله في ذاته وصفته، ولو أنه شبه البنفسج ببعض النبات، أو صادف له شبهاً في شيء من المتلونات، لم تجد له هذه الغرابة، ولم ينل من الحسن هذا الحظ"[1].

وقد عد حازم القرطاجني (ت684هـ) التناسب قيمة نقدية أساسية يحكم من خلالها على العمل الإبداعي، فالتناسب "مبدأ أساسي في كل أنواع الفن وأشكاله، ولكن له في كل نوع أو شكل مظهراً متميزاً ينبع من طبيعة الأداة التي يتشكل منها هذا النوع تناسب اللوحة يظهر في تناغم الألوان المتباينة، وتناسب اللحن ينطوي على تناغم بين أصوات، أما في الشعر فالتناسب بين كلمات، وكلمات الشعر ليست مجرد أصوات بل هي مجموعة من الدلالات ومن الصعب الفصل بين الكلمة

51- الجرجاني، عبد القاهر: اسرار البلاغة، تحقيق السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة بيروت 1978. ص 109-110

وسياقها كما يصعب أيضا فصل سياقها عن معنى من المعـاني تتـألف دلالتـه أو لا تتألف مع غيره من المعاني" [1].

وفي ضوء فكرة التناسب في الصياغة والبناء للعمـل الإبـداعي، يقـول حـازم القرطاجني: " والتهدي إلى العبارات الحسنة يكون بأن تكون للشـاعر قـوة يسـتولي فكره بها على جميع الجهات التي يستكمل حسن الكلام بـالترامي بـه إلى كـل جهـة منها والتباعد عن الجهات التي تضادها. وتلك الجهات هـي اختيـار المـواد اللفظيـة أولاً من جهة ما تحسن في ملافظ حروفها وانتظامها وصيغها ومقاديرهـا واجتنـاب ما يقبح في ذلك" [2]. ويقول أيضاً بهذا الخصوص في موضع آخر من كتابـه منهـاج البلغاء: "وقد تعدم هذه الصفات أو أكثرها مـن الكلـم وتكـون مـع ذلـك متلائمـة التأليف لا يدري من أين وقع فيها التلاؤم ولا كيف وقـع، لـيس ذلـك إلا لنسـبة وتشاكل يعرض في التأليف لا يعبر عن حقيقته ولا يعلم ماكنهه، إنما ذلك مثـل مـا يقع بين بعض الألحان وبعض الأصباغ وبعض من النسبة والتشاكل ولا يدري مـن أين وقع ذلك" [3].

القيمة المعرفية:

تعد القيمة المعرفية قيمـة واسـعة المعنـى، حيـث توقـف عنـدها معظـم النقـاد والدارسين العرب القدماء، وذلك بدءاً من تعـريفهم للشـعر بوصـفه مصـدراً مـن مصادر الإبداع عند العـرب، وكـذلك عـد النقـاد الشـعر ديـوان العـرب وسـجل

52- عصفور جابر: مفهوم الشعر، دار الثقافة، القاهرة 1978، ص 425.
53- القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمـد الحبيـب ابـن الخوجـة، دار الغـرب الإسلامي، بيروت1981. ص222
54- المصدر نفسه، ص223

أحسابهم وأنسابهم ومستودع حياتهم بكل تفاصيلها اليومية. فقد كان الشعر السجل لمآثرهم وأمجادهم، وكذلك جسد من خلال صوره وتعبيراته أهم المظاهر الحضارية عند العرب القدماء بحيث أصبحت القبيلة تفاخر غيرها من القبائل عندما يولد شاعر من بين أبنائها.

كما عكست التشبيهات والصور المختلفة للبيئة العربية كما هو الحال في كتب التشبيهات لابن أبي عون، والتشبيهات من أشعار أهل الأندلس للكتاني الطبيب وغرائب التنبيهات على عجائب التشبيهات لعلي بن ظافر الأزدي، والجمان في تشبيهات القرآن لابن ناقيا البغدادي، إضافة إلى ما أشار إليه ابن طباطبا من تفاصيل حول التشبيهات ومدى تصويرها للبيئة العربية.

وعاين النقاد العرب القدماء من خلال القيمة المعرفية للعمل الإبداعي الأبعاد الأخلاقية، والدينية، والفلسفية، فضلاً عن المعارف العلمية التي عبر عنها الشعر العربي. ولهذا فقد عبر الشعر عن معارف تخص العالم وخيرات الإنسان فيه.

ولهذا فقد عد ابن قتيبة الشعر مصدراً من مصادر القيم الخلقية، ولهذا فقد أصدر أحكامه النقدية حول قيمة الشعر المعرفية من خلال المضمون الأخلاقي والتربوي والموعظي للشعر، حيث عبر عن تقديره للمضمون الأخلاقي للشعر، بينما رفض الأشعار ذات المضامين الغزلية التي لا تتناسب وشخصيته بوصفه قاضياً. يقول[1]: تدبرت الشعر فوجدته أربعة أضرب ضرب منه حسن لفظه وجاد معناه مثل:

1- انظر ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ص 7-8

يغضـي حيـاء ويغضـى مـن مهابتـه　　　فمــا يكلــم إلا حــين يبتســم

حيث علق عليه ابن قتيبه بقوله: لم يقل في الهيبة شيء أحسن منه

كما عـد الأبيـات الغزليـة لا فائـدة في معناهـا، لأنهـا لا تتناسـب وشـخص القاضي:

إن الــذين غــدوا بلبــك غــادروا　　　وشــلاً بعينــك مــا يــزال معينــا

غيضــن مــن عــبراتهن وقلــن لــي　　　مــاذا لقيــت مــن الهــوى ولقينــا

وقد أسهب ابن طباطبا في معاينته للقيمة المعرفية للشعر بوصفه الفن الإبداعي الأساسي والأكثر حضوراً عند العرب من غيره من فنون الإبداع يقول: "وأعلـم أن العرب أودعت أشعارها من الأوصاف والتشبيهات والحكم ما أحاطت به معرفتها وأدركه عيانها ومرت به تجاربها وهم أهـل وبـر: وصـحونهم البـوادي وسـقوفهم السماء فليست تعدو أوصافهم ما رأوه منها وفيها، وفي كل واحدة منهما في فصول الزمان على اختلافها... فتضمنت اشعارها من التشبيهات ما أدركه من ذلك عيانها وحسها، إلى ما في طبائعها وأنفسـها مـن محمـود الأخـلاق ومـذمومها، في رخائهـا وشدتها، ورضاها وغضبها، وفرحها وغمها، وأمنها وخوفها، وصحتها، وسـقمها، والحالات المتصرفة في خلقها وخلقها، من حال الطفولة إلى حـال الهـرم، وفي حـال الحياة إلى حال الموت" [1].

كما عد القاضي الجرجاني الشعر قيمـة معرفيـة يتجسـد مـن خلالهـا معـارف العرب المتمثلة بالشعر الـذي يشـكل مسـتودعاً لأخبـارهم وصـدى لكـل مظـاهر حياتهم وعاداتهم وأيامهم. يقول: "إن الشعر علم من علوم العرب يشترك فيه الطبع

1- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص 10-11

والرواية والذكاء، ثم تكون الدربة مادة له وقوة لكل واحد من أسبابه فمن اجتمعت له هذه الخصال فهو المحسن المبرز"[1].

وقد تابع ابن رشيق القيرواني الرؤية نفسها للقيمة المعرفية للإبداع الشعري التي رآها النقاد العرب القدماء، بأن الشعر هو أكبر علوم العرب، لأنه يشكل مادة الإبداع، وكذلك مستودع الأخبار وصدى لمظاهر حياتهم وحضارتهم، كما يشكل مبعث الحكمة والأمل والرجاء. يقول: "فقد وجدت الشعر أكبر علوم العرب وأوفر حظوظ الأدب، وأحرى أن تقبل شهادته وتمتثل إرادته، لقول رسول الله ﷺ : "إن من الشعر لحكماً" وروى "لحكمة" وقول عمر بن الخطاب رضي الله عنه" نعم ما تعلمته العرب الأبيات من الشعر يقدمها الرجل أمام حاجته، فيستنزل بها الكريم ويستعطف بها اللئيم". مع ما للشعر من عظيم المزية، وشرف الأبية، وعز الأنفة، وسلطان القدرة، ووجدت الناس مختلفين فيه، متخلفين عن كثير منه: يقدمون ويؤخرون ويقلون ويكثرون، قد بوبوه أبواباً متهمة وكل واحد منهم قد ضرب فيه جهة، وانتحل مذهباً هو فيه إمام نفسه"[2].

ولقد حدد حازم القرطاجني القيمة المعرفية للشعر من خلال المهمة الأخلاقية بمعناها الواسع، فالمقصود بالشعر عند حازم" إنهاض إلى فعل شيء أو طلبه أو اعتقاده أو التخلي عن فعله أو طلبه او اعتقاده بما يخيل لها فيه من حسن وقبيح وجلالة وخسة وجب أن تكون موضوعات صناعة الشعر الأشياء التي لها انتساب على ما يفعله الإنسان ويطلبه ويعتقده"[3].

1- الجرجاني، القاضي علي بن عبد العزيز: الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص 15

2- ابن رشيق القيرواني: العمدة، 1/ 160

3- القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 106

كما بين حازم مهمة الشعر وقيمته المعرفية بمدى ارتباطه بحاجات الإنسان ومنافعه يقول: " فأما طريق معرفة القسمة الصحيحة التي للشعر من جهة أغراضه فهو أن الأقاويل الشعرية لما كان القصد بها استجلاب المنافع واستدفاع الضار ببسطها النفوس إلى ما يراد من ذلك وقبضها عما يراد بما يخيل لها فيه من خير أو شر"[1].

وتابع حازم تناول القيمة المعرفية المتجسدة في الشعر من خلال غرضي المدح والذم اللذين يشكلان جوهر مهمة الشعر وغايته، حيث تماهت نظرة حازم مع نظرة الفلاسفة بخصوص سعي الإنسان لتحقيق مصالحه، ولذا فقد عاينت هذه النظرة للمعرفة الشعرية النزعة الفلسفية للعمل الإبداعي، تلك النزعة التي تشكل قيمة معرفية إلى جانب القيم الأخرى للعمل الإبداعي. يقول حازم القرطاجني: " لما كان الإنسان في جميع ما يحاوله ويسعى نحوه إنما يلتمس حظوظاً يكون فيها صلاح لنفسه أو حظوظاً فيها صلاح لبدنه، وكان استقصاء الإنسان مصالح نفسه وابتغاؤه لها من كل وجه لا يصل منه إلى غيره مضرة ولا ظلم، وكان استقصاؤه حظوظ بدنه وطلبه لها من كل وجه يؤدي إلى ضرر غيره وظلمه، والظلم قبيح فما أدى إليه قبيح وجب لذلك أن يكون الفضل في القناعة من حظوظ البدن بما لا يؤدي إلى مزاحمة ذي استحقاق وفي الرغبة في جميع حظوظ النفس.

وحظوظ النفس هي التي يكون لها خيرات وكمالات بالنظر إلى نعيمها الباقي، وحظوظ البدن هي التي تكون لها خيرات وكمالات بالنظر إلى نعيمها الفاني، فالفاضل من آثر نعيم نفسه الباقي على نعيم بدنه الفاني، ومن أنصف غيره من ذوي الاستحقاق فيما فيه نعيم بدنه الفاني أو آثره بذلك على نفسه والإيثار أفضل

1- المصدر نفسه، ص 337، انظر عصفور، جابر: مفهوم الشعر، ص 253

ليعتاض بذلك ما يكون له سبباً إلى النعيم الباقي كالأجر أو ما يتنزل في توهمه منزلة النعيم الباقي كالذكر الجميل.

ولما كان للإنسان كمالات في بدنه تحصل عن اعتياد ما يصدر عنها أفعال، وكمالات في نفسه تصدر عنها أو تنحو نحوها أفعال وانفعالات، وكمالات في عقله تصدر عنها تمييزات وإدراكات، وكان الإنسان فيما يصدر عن تلك الكمالات وينحو نحوها لا يخلو من أن يروم حظاً يؤثر به نفسه على بدنه أو بدنه على نفسه أو غيره على نفسه أو نفسه على غيره، وكان المحمود من ذلك إيثار نفسه على بدنه وإيثار غيره على نفسه والطرفان الآخران مذمومان، وكانت الأفعال المحمودة والمذمومة من جميع ذلك تختلف رتبها في مقدار ما يجب عليها من الحمد والذم بحسب اختلاف الأحوال المطيفة بها[1].

ولعل هذا الموقف من الشعر وقيمته المعرفية عند القرطاجني لا يختلف عما جاء عند أرسطو والفلاسفة المسلمين حول الشعر وضرورته للنفس الإنسانية، حيث أن الطبيعة الإنسانية تعود إلى نزعتين هما النزعة إلى المحاكاة، وكذلك النزعة إلى الإنسجام والايقاع، فيقول: "ويبدو أن الشعر عن سببين كلاهما طبيعي فالمحاكاة غريزة في الإنسان تظهر فيه منذ الطفولة (والإنسان يختلف عن سائر الحيوان في كونه أكثرها استعداداً للمحاكاة، وبالمحاكاة يكتسب معارفه الأولية)، كما أن الناس يجدون لذة في المحاكاة ... وسبب آخر هو أن التعليم لذيذ لا للفلاسفة وحدهم، بل وأيضاً لسائر الناس، وإن لم يشارك هؤلاء فيه إلا بقدر يسير. فنحن نسر برؤية الصور لأننا نفيد من مشاهدتها علماً ونستنبط ما تدل عليه، كأن نقول إن هذه

1- القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 162-163

الصورة صورة فلان. فإن لم نكن رأينا موضوعها من قبل فإنها تسرنا لا بوضعها محاكاة، ولكن لاتقان صناعتها أو لألوانها أو ما شاكل ذلك.

فلما كانت غريزة المحاكاة طبيعية فينا، شأنها شأن اللحن والإيقاع (إذ من الواضح أن الأوزان ما هي إلا أجزاء من الإيقاعات)، كان أكبر الناس حظاً من هذه الموات، في البدء، هم الذين تقدموا شيئاً فشيئاً وارتجلوا، ومن ارتجالهم ولد الشعر.

ولقد انقسم الشعر وفقاً لطباع الشعراء: فذوو النفوس النبيلة حاكوا الفعال النبيلة، وأعمال الفضلاء وذوو النفوس الخسيسة حاكوا فعال الأدنياء فأنشأوا الأهاجي، بينما أنشأ الآخرون الأناشيد والمدائح"[1].

قيمة القيمة:

إن أي عمل نحكم عليه اليوم بالإيجاب قد يحكم عليه آخرون مستقبلاً بالسلب، ويعود ذلك إلى الظرف التاريخي وما يعنيه من تقلبات في الذوق، والمعرفة وعوامل التطور التي تصيب المجتمع، فالعلاقة بين القيم تتغير إذن من زمن إلى آخر ومن شخص إلى آخر أيضاً. فقد تصبح قيم الجود والكرم في زمن حاتم الطائي قيم إسراف وتهور في زمن آخر، وهكذا قد نجد قيم السماحة والإيثار والنبل قد أخذت حكماً آخر في زمن مغاير لذلك الزمن التي عدت فيه قيم السمو والرفعة قيماً إيجابية لتصبح بمدولات سلبية في زمن آخر، وعند مجتمعات أخرى.

1- ارسطو طاليس: فن الشعر، ص 12-13

فإصدار الحكم القيمي يختلف من شخص لآخر، لأن التمييز بين الجيد والرديء يخضع لتقدير الأشخاص، لأن الرؤية لتقدير الأشياء تتعرض للتحول والتغيير من زمن إلى آخر وفقاً للسياقات التاريخية والحضارية وما يعتريها من ظروف اقتصادية ومعرفية واجتماعية.

فالقيمة الجمالية أو المعرفية أو النقدية تتوقف على القارئ أو المتلقي وفقاً لعمق ثقافته ورقي ذوقه وإحساسه بالجمال، وتقديره للمعرفة وللعمل الإبداعي. فالأمر لا يتوقف في تقدير قيمة القيمة على الناقد أو المتلقي وفقاً لذوقه ومرجعيته المعرفية، وعمق ثقافته بل على النص الإبداعي ومستوى بنائه الفني واللغوي و قدرته على طرح قضية ما أرادها المبدع. فمتى كان النص غنياً وعميقاً في بنيته الفنية واللغوية فسوف يجد ناقداً قادراً على الكشف عن تفاصيله وعمق التجربة الإبداعية التي يمثلها، يقول شكري عياد في كتابه دائرة الإبداع بهذا الخصوص: "بما أن القيمة هي عماد الذوق بمعناه الموضوعي الذي نلح عليه فطبيعي أن يكون الحكم الذوقي شديد الصعوبة، كثير التعرض للخطأ. يقول نورثروب فراي في مقدمة كتابه تشريح النقد... "إن الناقد المشغول بالقيمة يوجه عنايته الحقيقية إلى القيمة الإيجابية، أي إلى جودة القصيدة أو ربما أصالتها... ومثل هذا النقد يعطينا حكماً بالقيمة صادراً عن ذوق رفيع مهذب، يعطينا اختباراً للفن بتأثيره المحسوس، يعطينا استجابة مدربة من جهاز عصبي دقيق التنظيم لوقع الشعر. ولا يستطيع ناقد متزن أن يقلل من أهمية هذا، غير أن هناك بعض التحفظات:

فأولاً: من الخرافة الظن بأن اليقين الذوقي السريع لا يمكن أن يخطئ. فالذوق الرفيع ينتج من دراسة الأدب، ودقته تنتج عن المعرفة، ولكنها لا تنتج معرفة. وبناء على ذلك لا تكون دقة ذوق أي ناقد ضماناً لكفاية أساسها الاستقرائي في الخبرة

الأدبية، ويظل هذا صحيحاً حتى بعد أن يتعلم الناقد تأسيس أحكامه على خبرته بالأدب لا على همومه الاجتماعية أو الأخلاقية أو الدينية أو الشخصية. فالنقاد الأمناء لا يزالون يجدون بقعاً مظلمة في ذوقهم، ويكتشفون أنه من الممكن أن يسلموا بشكل صحيح من أشكال التجربة الشعرية دون أن يدركوه بأنفسهم.

وثانياً: أن الحكم الإيجابي بالقيمة ينبني على تجربة مباشرة لا بد منها للنقد، ولكنها تستبعد منه دائماً. فالنقد لا يمكنه أن يحدث عنها إلا بمصطلح النقد، وهذا المصطلح لا يمكنه أن يسير مع التجربة الأصلية أو يستوعبها. إن التجربة الأصلية تشبه الإبصار المباشر للون، أو الإحساس المباشر بالحرارة أو البرودة، اللذين يشرحهما علم الفيزياء بطريقة تعد، إذا نظرنا إليها من جهة الخبرة نفسها خارجة عن الموضوع، وإن الإنفعال بالأدب مهما يثقفه الذوق والمهارة فهو عاجز عن الكلام مثل الأدب نفسه"[1].

وفي ضوء ذلك، فقد تناول ابن طباطبا في كتابه عيار الشعر مشكلة القيمة وقيمة القيمة، حيث تعتمد هذه المشكلة على الفهم الثاقب أو الناقد الذي يميز بين الجيد والردي أو الحسن والقبيح، وخلاصة ذلك فإن العقل هو القادر على التمييز بين الأشياء المتضادة، كما ربط الحواس الإنسانية المختلفة بالقبول أو الرفض لأي من القيم[2]. يقول ابن طباطبا: "وعيار الشعر أن يورد على الفهم الثاقب فما قبله واصطفاه فهو وافٍ وما مجه ونفاه فهو ناقص. والعلة في قبول الفهم الناقد للشعر الحسن الذي يرد عليه، ونفيه للقبيح منه واهتزازه لما يقبله وتكرهه لما ينفيه، وإن كل حاسة من حواس البدن إنما تتقبل ما يتصل بها مما طبعت له إذا كان وروده عليها

1- عياد، شكري: دائرة الإبداع، ص 42-43 وانظر كتاب نورثورب فراي: تشريح النقد" Frye Northrop, anatomy of criticism Princeton university press, 1957

2- انظر: توفيق، مجدي أحمد: مفهوم الإبداع الفني في النقد العربي القديم، ص 242-243.

وروداً لطيفاً باعتدال لا جور فيه، وبموافقة لا مضادة معها، فالعين تألف المرأى الحسن وتغذى بالمرأى القبيح الكريه، والأنف يقبل المشم الطيب ويتأذى بالمنتن الخبيث، والفهم يلتذ بالمذاق الحلو ويمج البشع المر، والأذن تتشوف للصوت الخفيض الساكن، وتتأذى بالجهر الهائل، واليد تنعم بالملمس اللين الناعم وتتأذى بالخشن المؤذي، والفهم يأنس من الكلام بالعدل الصواب الحق، والجائز المعروف المألوف ويتشوف إليه ويتجلى له، ويستوحش من الكلام الجائر والخطأ الباطل والمحال المجهول المنكر وينفر منه، ويصدأ له، فإذا كان [1] الكلام الوارد على الفهم منظوماً مصفى من كدر العي، مقوماً من أود الخطأ واللحن سالماً من جور التأليف، موزوناً بميزان الصواب لفظاً ومعنى وتركيباً اتسعت طرقه، ولطفت مواجه، فقبله الفهم وارتاح له، وأنس به[2].

1- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص 14

المصادر والمراجع:

1. الآمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر: الموازنة بين أبي تمام والبحتري، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، القاهرة 1944.
2. ابن الأثير، ضياء الدين: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، القاهرة 1939.
3. أرسطو طاليس: فن الشعر، ترجمة وشرح وتحقيق عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، 1973.
4. إسماعيل، عز الدين: الأسس الجمالية في النقد الأدبي. عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة، 1986.
5. أوكان، عمر: مدخل لدراسة النص والسلطة، أفريقيا للنشر، د.م. 1991م.
6. إيجلتون، تيري: مناقشة حول القيمة بين الناقد الأدبي والناقد الفني بيترفوللر، مجلة فصول ع3، مج6، القاهرة 1986.
7. تشاردز، إ.إ: مبادئ النقد الأدبي ترجمة مصطفى بدوي المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر القاهرة، 1961.
8. توفيق، مجدي أحمد: مفهوم الإبداع الفني في النقد العربي القديم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1993.
9. الجرجاني: القاضي علي بن عبد العزيز: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد ابو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البيجاوي، دار القلم، بيروت، 1966.
10. الجرجاني، عبد القاهر: اسرار البلاغة، تحقيق السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة بيروت، 1978.
11. الحاتمي، أبو علي محمد بن الحسن: حلية المحاضرة في صناعة الشعر، تحقيق جعفر الكتاني، بغداد 1979.
12. درابسه، محمود: رؤى نقدية دراسات في القديم والحديث، ط1، دار جرير للنشر، عمان، 2006.
13. ربابعة، موسى: القيمة وقراءة النص الأدبي، مجلة علامات، ع14، ج53، النادي الأدبي، جدة، 2004.

14. ابن رشيق القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الثقافة، بيروت، 1972.
15. ستولنيتز، جيروم: النقد الفني، ترجمة فؤاد زكريا، ط2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1981.
16. صليبا، جميل: المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنجليزية، واللاتينية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1982.
17. طه، هند حسين: النظرية النقدية عند العرب، وزارة الثقافة، بغداد 1981.
18. طباطبا، محمد بن طباطبا العلوي: عيار الشعر، تحقيق طه الحاجري ومحمد زغلول سلام، المكتبة التجارية، القاهرة، 1956.
19. عباس، إحسان: تاريخ النقد الأدبي عند العرب. نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، دار الثقافة، بيروت 1978.
20. عصفور جابر: مفهوم الشعر، دار الثقافة، القاهرة 1978.
21. العلان منقذة: القيمة، مقالة على موقع الكتروني:
http/maaber.50megs.com/philosophy/value value.htm1 of 8.17.2.2013
22. ابن أبي عون: التشبيهات، تحقيق محمد عبد المعين خان، كيمبردج 1950.
23. عياد، شكري، دائرة الإبداع، مقدمة في أصول النقد، دار الياس العصري، القاهرة 1986.
24. قتيبة، ابو عبدالله محمد بن مسلم: الشعر والشعراء، تحقيق دي جويه، ليدن 1904.
25. قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة 1979.
26. القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت1981.
27. المطلبي، عبد الجبار: الشعراء نقاداً، دائرة الشؤون الثقافية، بغداد 1986.
28. ابن المعتز، عبدالله: طبقات الشعراء المحدثين، تحقيق عبد الستار فراج، القاهرة 1956.
29. ابن منظور المصري: لسان العرب.
30. موسى، عبد الله، القيمة والتجربة الجمالية، مقالة على موقع الكتروني:
http/www.ahewar.org/debat/show.art.asp.p.4 of 8.17.2.2013

31. وارين، أوستن، ويلك، رينيه: نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون، دمشق 1972.

32. وهبة، مجدي: معجم مصطلحات الأدب، بيروت 1972.

33. اليوسف، يوسف: القيمة والمعيار، مساهمة في نظرية الشعر، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، 2003.

34. A Merriam- Webster: Webster's new Collegiate Dictionary, G.C. merviam Co. 1976.

35. Claus Trager, Der literaturwissenschaft, 2Auflge , Leipzig 1989.

36. Gero von Wilpert: Sachworterbuch Der literature: Alfred kroner Stuttgart, 7 Auflage 1989.

3

الفصل الثالث

بنية اللغة الشعرية عند الشاعر صلاح عبد الصبور

ديوان الناس في بلادي أنموذجاً

الفصل الثالث

بنية اللغة الشعرية عند الشاعر صلاح عبد الصبور

يعد الشاعر صلاح عبد الصبور أحد رواد حركة الشعر الحر في مصر والوطن العربي، كما أنه أحد أبرز رموز الحداثة العربية. وقد تعددت إبداعات الشاعر بين الشعر والأعمال المسرحية.

وقد تميز الشاعر بلغته الشعرية التي شكلت بنية لغوية عميقة ومؤثرة وأصبحت نقطة ارتكاز أساسية في قصائده الشعرية، حيث وظف الشاعر الجماليات الأسلوبية في شعره لتشكل قوة فاعلة وحركة متنامية داخل النص الإبداعي مستعينا بمخزونه المعرفي والثقافي في بناء النص الشعري، وذلك إيماناً من الشاعر بأن اللغة بكل مكوناتها تشكل أداة هامة في بناء النص الشعري.

فاللغة عند الشاعر هي مكون أساسي كما أنها فاعل له دلالات وإيحاءات تخرج عن المألوف وتتجاوز حدود ظاهر الكلمات إلى دائرة تعدد الاحتمالات والتأملات، وهذا ما جعل النص الإبداعي نصا إبداعيا.

وقد عاين البحث ظواهر أساسية تشكل جوهر البنية اللغوية في إبداعات صلاح عبد الصبور الشعرية وهي:

1)التكرار

2)التناص

3) التضاد

بنية اللغة الشعرية عند الشاعر صلاح عبد الصبور

ديوان الناس في بلادي أنموذجاً

تعد اللغة بكل مكوناتها أداة هامة في بناء النص الإبداعي، فجوهر النص الإبداعي يقوم على اللغة لأن الشعر هو فاعلية لغوية يتشكل في كلمات ذات دلالات وإيحاءات تخرج عن السياق المألوف كما أنه موسيقى، ولذا فإن النص الإبداعي يكشف عن عوالم الإبداع والخروج عن المألوف عند الشاعر بل يطرح النص الشعري رؤية الشاعر نحو الحياة. يقول محمد عبده فليفل في مقالته عن اللغة الشعرية بين القدماء والمحدثين: "غني عن البيان أن الشعر ظاهرة لغوية في وجودها ولا سبيل إلى التأتي إليها إلا من جهة اللغة التي تتمثل بها عبقرية الإنسان و تقوم بها ماهية الشعر أي أن الشعر فاعلية لغوية في المقام الاول فهي فن أدائه الكلمة لذا فجوهر الشعرية وسرها في اللغة ابتداء بالصوت ومرورا بالمفردة وانتهاء بالتركيب، وإذا كان الشعر تجربة، فالكلام نجل لتلك التجربة ولعواطف الشاعر وأحاسيسه في تلك التجربة، فالشاعر يعي العالم جماليا ويعبر عن هذا الوعي تعبيرا جماليا ومن هنا كان الشعر بنية لغوية معرفية جمالية، وتحليل بنية اللغة الشعرية يسمح بالكشف عن حيازة الشاعر الجمالية للعالم أي يسمح بالربط بين اللغة والرؤيا". (1)

ولذا فقد رأى النقد المعاصر أن النص الشعري لا يعتمد فقط على الإيقاع بل يتجاوز ذلك في بنيته الشعرية إلى الكلمة في السياق اللغوي حيث تؤدي الكلمة معنى آخر وتخرج عن الإطار المعجمي إلى الإطار البلاغي متجاوزة حدود اللغة المباشرة إلى المعاني الإيحائية التي تجعل من النص الإبداعي نصا إبداعيا. يقول الناقد الإنجليزي إليوت بهذا الخصوص:" إن القصيدة الموسيقية إنما هي قصيدة ذات نموذج

موسيقي للصوت ونموذج موسيقي للمعاني الثانوية للكلمات التي يتألف منها وأن هذين النموذجين لا ينفصلان ومتطابقان ولئن اعترضت بأن الصوت الخالص منفصلا عن المعنى هو وحده الذي يمكن أن تطبق عليه كلمة موسيقى تطبيقا صحيحا فإن كل ما بوسعي هو أن أعيد زعمي السابق بأن صوت القصيدة إنما هو تجريد من القصيدة كمعناها تماما". (2)

ولذا يركز إليوت على أن جمال النص الشعري لا يكمن في موسيقاه بل في لغته التي تتحرك ضمن السياق بحيث تتجاوز الحدود المعجمية المألوفة إلى عوالم إيحائية أخرى. يقول:" لا أعتقد أن أي كلمة توطدت مكانتها في لغتها جميلة أو قبيحة ذلك أن موسيقى الكلمة إنما تقع إن جاز لي أن أقول ذلك عند نقطة تقاطع تنبع من علاقتها غير المحددة ببقية السياق كما تنبع من علاقة أخرى هي علاقة معناها المباشر في ذلك السياق بكل المعاني الأخرى التي كانت لها في سياقات أخرى و بكل ثروتها الكبيرة أو الصغيرة من التداعيات".(3)

إن اللغة الشعرية هي جوهر النص الإبداعي فهي التي تنقل النص من مجرد هيكل من كلمات وقافية وأوزان إلى عالم من الإبداع المؤثر في المتلقي من خلال تكرار الكلمات والحروف والرموز والصور ولغة الحوار والتنافر بشتى صوره وألوانه مما يجعل من النص الشعري طاقة مدهشة للمتلقي تدفعه إلى تصرف ما بوحي من لغة النص وتمثلاته المختلفة ولعل هذا ما دفع إليوت للإصرار على أن لا تبتعد لغة الشعر عن اللغة اليومية حتى يكون أكثر تأثيرا عند أبناء المجتمع بكافة طبقاته وألا يبقى مجرد مجال للمتخصصين فقط. يقول:" فإن مهمة الشاعر في جعل الناس يدركون ما لا يدرك تتطلب موارد هائلة من اللغة، والشاعر بتطويره اللغة وإثرائه معاني الكلمات وإبانته عما تستطيع الكلمات أن تقوم به إنما يوفر لغيره

رقعة من الأجواء والإدراك أكبر بكثير لأنه يمنحهم الكلام الذي يمكنهم أن يعبروا به عن المزيد" (4).

وفي ضوء هذا الفهم لفاعلية اللغة في البنية الشعرية فلا بد من الوقوف على موقف النقاد العرب القدماء من دور اللغة بكل مكوناتها في بنية الشعر وكذلك موقف النقاد المحدثين من غربيين وعرب من اللغة الشعرية حتى نتوقف عند طبيعة البنية اللغوية للنص الشعري عند صلاح عبد الصبور من خلال ديوانه الناس في بلادي لما تمثله من طاقة إبداعية تفجر مكنونات اللغة مما يجعل المتلقي أسيرا للغة الشاعر الإبداعية.

بنية اللغة الشعرية عند النقاد العرب القدماء

لا يمكن للدارس مناقشة بنية الشعر عند النقاد العرب دون الإشارة إلى كتاب فن الشعر لأرسطو(ت330 ق. م) حيث رأى أرسطو أن الشعر محاكاة وتتم المحاكاة من خلال الإيقاع واللغة.(5) وفي ضوء ذلك عاين الفلاسفة المسلمون موضوع الشعر من خلال تلخيصهم لكتاب فن الشعر لأرسطو بيد أن فهمهم لمصطلحات الكتاب كان مغايرا لما كان يقصد إليه أرسطو.

فقد أشار الفارابي(ت339هـ) في معرض تناوله للفرق بين اللغة الشعرية واللغة الخطابية بأن الأقاويل الشعرية كاذبه بالكل. (6) وهو لا يعني الكذب بالمفهوم الأخلاقي وإنما بالمفهوم المجازي للغة. ويعود موقف الفارابي إلى ربط الشعر بالتخييل وهو ما يحدثه الشعر من إثارة حسية وعقلية للمتلقي وذلك من خلال اللغة الشعرية ومدى فاعليتها في إثارة المتلقي. (7)

وقد استمر هذا الفهم عند بقيه الفلاسفة المسلمين من أمثال ابن سينا(ت428هـ) من خلال تعريفه للشعر ودوره في إثارة المتلقي منطلقا من اللغة التي تعد جوهر العمل الإبداعي، حيث يقول عن الشعر:"كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية وعند العرب مقفاة" ثم يتابع القول عن الكلام المخيل فيقول:" هو الكلام الذي تذعن له النفس وتنبسط عن أمور وتنقبض عن أمور من غير روية وفكر واختيار وبالجملة تنفعل له انفعالا نفسانيا غير فكري سواء كان المقول مصدقا به أو غير مصدق". (8)

وقد تناول قدامة بن جعفر(ت337هـ) في كتابه نقد الشعر البنية الشعرية التي تتناسل منها الدلالات والمعاني الشعرية التي تجعل من العمل الإبداعي عملا إبداعيا وهي المجال الذي يتحرك فيه الشاعر لتقديم لوحاته الفنية. يقول قدامة بن جعفر:" إن المعاني كلها معرضة للشاعر وله أن يتكلم منها في ما أحب وآثر من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه إذ كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة والشعر فيها كالصورة كما يوجد في كل صناعة من أنه لابد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور منها، مثل الخشب للنجارة والفضة للصياغة وعلى الشاعر إذا شرع في أي معنى كان من الرفعة والضعة والرفث والنزاهة والبذخ والقناعة والمدح وغير ذلك من المعاني الحميدة أو الذميمة أن يتوخى البلوغ من التجويد في ذلك إلى الغاية المطلوبة". (9)

فالبنية الشعرية تقوم على الإبداع لا على التقليد، ولذا فقد رأى قدامة بأن الشعر يقوم على الكذب و ليس الكذب بالمفهوم الأخلاقي بل بالمفهوم الفني يقول:" لأن الشاعر ليس يوصف بأن يكون صادقا بل إنما يراد منه إذا أخذ في معنى من المعاني كائنا ما كان أن يجيده في وقته الحاضر لا أن ينسخ ما قال في وقت آخر

ومع ما قدمته فإني لما كنت آخذا في معنى لم يسبق إليه من يضع لمعانيه وفنونه المستنبطة أسماء تدل عليها احتجت أن أضع لما يظهر من ذلك أسماء اخترعتها وقد فعلت ذلك والأسماء لا منازعة فيها إذ كانت علامات فإن قنع بما وضعته من هذه الأسماء وإلا فليخترع كل من أبي ما وضعته منها ما أحب، فإنه ليس ينازع في ذلك".(10)

وقد أبدع عبد القاهر الجرجاني(ت471 هـ) في كتابيه أسرار البلاغة ودلائل الإعجاز عندما تناول نظرية النظم ولاسيما مناقشته لقضية المعاني المطروحة في الطريق للجاحظ(ت255هـ) حيث عاين في كتابه أسرار البلاغة فكرة المعنى و معنى المعنى المرتبط بالمستوى الفني والبلاغي إيمانا من الجرجاني بأن الشعر يقوم على معنى المعنى. يقول:" وإذ قد عرفت هذه الجملة فهاهنا عبارة مختصرة وهي أن تقول المعنى ومعنى المعنى، تعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ والذي تصل إليه بغير واسطة، وبمعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر". (11)

إن معنى المعنى عند الجرجاني يعني المستوى الفني والإبداعي والجمالي وهو المستوى الذي يجعل العمل الإبداعي عملا إبداعيا يقوم على البنية الفنية التي يتشكل منها النص الشعري، ولعل فنون التشبيه والاستعارة والكناية التي تبنى فيها الصورة الفنية هي التي تميز العمل الابداعي دون سواه.

كما أن التفاوت في المستوى الإبداعي عند شاعر دون آخر هو بمقدار إبداعه في تشكيل الصورة الفنية وتوظيفه للغته الشعرية.

بنية اللغة الشعرية في النقد الحديث

لقد أجمع النقاد الغربيون وكذلك النقاد العرب على أن البنية الشعرية تقوم على الخروج عن المألوف أو العدول عن قواعد اللغة المألوفة فالشعر تجاوز وانحراف عما جرت عليه العادة. وهذا ما جاء عند جون كوهين في كتابه بناء اللغة الشعرية حيث رأى بأن اللغة الشعرية خروج على قانون اللغة.(12) وهذا يعني المستوى الفني والجمالي للغة الذي يقوم على التشبيه والاستعارة والكناية كما جاء عند عبد القاهر الجرجاني في نظريته المعنى ومعنى المعنى.

فشعرية النص الإبداعي تقوم على الانزياح والتكرار والصورة وأنماط البلاغة من استعارة وتشبيه وكناية وإيحاء. وهذا الانزياح وفقا للخروج عن المألوف يشكل طاقة إبداعية تجعل من النص الإبداعي نصا إبداعيا. إذ إن البلاغة وبمفهومها الواسع المسمى الأسلوبية تشكل أساسا لبنية النص الإبداعي ومقوما من مقوماته الجمالية، وهذا ما أشار إليه كمال أبو ديب في كتابه في الشعرية الذي يوضح أن الشعرية لا تعني الغموض والتعقيد الذي يضعف العلاقة بين المبدع والمتلقي وإنما تعني الانزياح عن القواعد مما يضفي بعدا فنيا يعطي للنص هويته الإبداعية. (13)

ولذا فإن كمال أبو ديب لا يرى الشعرية مقتصرة على المفهوم التقليدي المنطلق من الوزن و القافية والصورة والانفعال بل يرى أن الشعرية هي بنية متكاملة من شبكة من العلاقات اللغوية قابلة للاكتناه والتحليق، ولذا فالنص الإبداعي هو طاقة لغوية قابلة للتحليل والاكتناه لما في النص من دلالات إيحائية صنعتها اللغة بكل مقوماتها الجمالية.(14)

ولعل ما جاء عند كمال أبو ديب لا يختلف كثيرا عما جاء عند أدونيس في كتابه الشعرية العربية الذي يرى بأن الشعرية هي قراءة ثابتة وجديدة للعالم من خلال النص الإبداعي. فالشعر ببنيته اللغوية وطاقاته الإيحائية يتجاوز حدود الكلمات ومعانيها المباشرة إلى معان جديدة أكثر اتساعا وأعمق تصورا للعالم من حولنا. ومهما تعددت المصطلحات لمفهوم الشعرية التي أسماها البعض بالشاعرية أو الأدبية أو النظم فإنها تعود لفوضى المصطلح النقدي فقط. (15) بينما هي في الأساس تميز النص الأدبي عن غيره من النصوص غير الإبداعية، فالشعرية هي بنية لغوية تقوم أساسا على انتهاك قوانين اللغة العادية إلى لغة تتشكل من المجاز والاستعارة والتشبيه والكناية والتجاوز لحدود الحروف والكلمات كما يقول عبد الله الغذامي في كتابه الخطيئة والتفكير. (16)

بنية اللغة الشعرية عند صلاح عبد الصبور

تحظى تجربة صلاح عبد الصبور الشعرية (17) بالتشكيل الجمالي للنص الإبداعي إيمانا من الشاعر بأن" القصيدة التي تفتقد التشكيل تفتقد الكثير من مبررات وجودها". (18)

فالنص الشعري عند صلاح عبد الصبور يجسد تجربة الشاعر الفنية والحياتية حيث تعكس تجاربه في الحياة بمختلف مظاهرها الاجتماعية والثقافية والسياسية ولهذا يعول عبد الصبور على النص لنقل مشاعره وثقافته وروحه الشعرية، إذ يقول:" واقع الأمر أنه إذا لم تكن لدى الأديب أشياء تؤرقه أو مشكلات يبحث لها عن حلول أو شواغل تستهلك فكره وحياته فلا جدوى عند إذن من إقباله على

التعبير الأدبي ولا جدوى للحياة الأدبية من دأبه ومعاناته أو من سعيه وراء الشكل وتجديده فيه".(19)

والمعاين لشعر صلاح عبد الصبور يقف بكل اهتمام عند ظواهر أسلوبية تشكل بعمق ملامح تجربة الشاعر الشعرية وقدرته على التشكيل الجمالي في قصيدته وذلك مثل ظاهرة التكرار والتناص والتضاد وظواهر أخرى تزيد وتقل حضورا في إبداعه الشعري.

التكرار

لقد كانت ظاهرة التكرار في النص الإبداعي موضع عناية النقاد قديما وحديثا، فقد رأى الجاحظ أن التكرار يعتمد على مستوى المتلقي من حيث الفهم ولاسيما أنه كان يراعي التفاوت المجتمعي من وجود العرب والعجم ومدى قدرتهم على الفهم والاستيعاب. (20)

وأما ابن الاثير(ت637هـ) فقد رأى أن" التكرار هو دلالة اللفظ على المعنى مرددا، وأنه يستخدم للتأكيد وهذا ما يدل على أهمية الموضوع بالنسبة للقائل والسامع على حد سواء. (21) فالتكرار يقوم بدور كبير في الخطاب الشعري أو ما يشبهه من أنواع الخطاب الأخرى الإقناعية". (22)

ولذا فقد رأى النقاد" بأن التكرار يشكل نقطة ارتكاز جوهرية في النص الشعري، بل يجسد روح المبدع ويعبر عن طاقاته الفنية وقدرته على التشكيل الجمالي للنص. وهذا ما عبر عنه شفيع السيد بقوله "بأن التكرار هو أحد فنيات القصيدة الحديثة وهو يعبر عن دلالات عميقه الأثر وخاصة ما يتركه التكرار من جماليات موسيقية تشد المتلقي وتأسر مشاعره". (23)

فالتكرار هو جوهر بنية النص الإبداعي، ويترك التكرار أثرا عميقا في المتلقي نظرا لقوة إيقاعه وموسيقاه إضافة إلى دلالات المعنى وإيحاءاته المتعددة، ولهذا لجأ الشعراء إلى التكرار بصوره المختلفة مثل تكرار الجملة والكلمة والحرف وهذا ما يجعل من النص الإبداعي نصا إبداعيا.

تكرار الجملة

كرر صلاح عبد الصبور حزنه على فراق أحد الشباب متمنيا لو أنه عاش إلى وقته هذا لتمتع ببعض حقوقه في الحياة، ولهذا جعل الشاعر عنصر الزمن محورا أساسيا في القصيدة لينفث عن أحزانه وآلامه على رحيل وفقدان صديقه. يقول مكررا أكثر من جملة ومعبرا عن حزنه: (24)

مر زهران بظهر السوق يوما
واشترى شالا منمنم
ومشى يختال عجبا، مثل تركي معمم
ويجيل الطرف ..... ما أحلى الشباب
عندما يصنع حبا
عندما يجهد أن يصطاد قلبا
كان ياما كان أن زفت لزهران جميله
كان ياما كان أن أنجب زهران غلاما .. وغلاما
كان ياما كان أن مرت لياليه الطويله
ونمت فى قلب زهران شجيره
ساقها سوداء من طين الحياه

فرعها أحمر كالنار التي تحرق حقلا
عندما مر بظهر السوق يوما
ذات يوم
مر زهران بظهر السوق يوما
ورأى النار التى تحرق حقلا
ورأى النار التى تصرع طفلا
كان زهران صديقا للحياه
ورأى النيران تجتاح الحياه
مد زهران إلى الأنجم كفا
ودعا يسأل لطفا
ربما ... سورة حقد فى الدماء
ربما استعدى على النار السماء
وضع النطع على السكة والغيلان جاؤوا
وأتى السياف مسرور وأعداء الحياه
صنعوا الموت لأحباب الحياه
وتدلى رأس زهران الوديع
قريتي من يومها لم تأتدم إلا الدموع
قريتي من يومها تأوى إلى الركن الصديع
قريتي من يومها تخشى الحياه
كان زهران صديقا للحياه
مات زهران وعيناه حياه
فلماذا قريتي تخشى الحياه ...؟

إن المعاين لهذه اللوحات الشعرية من قصيدة(شنق زهران) يلاحظ أن جوهر النص يدل على فكرة الحدث الأبرز وهو إعدام السيد زهران الشاب الذي ضحى بنفسه ولو بقي على قيد الحياة لتمتع بما نتمتع به، بينما يرسم الشاعر جو الحزن من خلال المشهد الجنائزي لمرور موكب إعدام زهران من بين الناس و وسط السوق المزدحم بالمارة، ولهذا عمد الشاعر إلى نفث أحزانه وآلامه من خلال تكرار الجمل ذات الإيقاع الحزين والجنائزي، فقد كرر جملة(كان يا ما كان) ثم جملة (ورأى النار التي تحرق حقلا) وكذلك جملة (ورأى النار التي تصرع طفلا) إضافة إلى قوله(ورأى النار التي تجتاح الحياه).

فهذه الجمل المكررة في النص الشعري تتمحور حول نقطة مركزية هي الموت مقابل الحياة ولذا لجأ الشاعر إلى تقديم هذا المشهد الحزين من خلال أثره على قريته التي عاش فيها هذا الحدث لأول مره فنراه يكرر كلمة قريتي أربع مرات جعل من القرية المكان الذي تشتعل فيه نار الألم والحزن والموت، مما ترك بعدا عميق الأثر في متلقي النص ولهذا لجأ الشاعر إلى تجسيد صورة الماضي من خلال الفعل الماضي الناقص كان، فأعطى نغما موسيقيا حزينا ومؤثرا يعكس حالة الوجد والفزع وفقدان الأمل.

ولذلك وضع الشاعر المتلقي أمام مشهد الموت مقابل الحياة، حيث النيران و نهاية البراءة والطفولة، وموت الحياة، وهذا ما تجسد من خلال تكرار الجملة في كل لوحات القصيدة.

كما كرر الشاعر في قصيدة أخرى بعنوان(الحزن) موضوع الحزن في أكثر من جملة وبخاصة أنه جعل من الحزن والموت والرحيل فكرة مركزية في ديوانه الناس في بلادي. يقول: (25)

يا صاحبي، إنّي حزين
طلعَ الصباحُ، فما ابتسمت، و لم يُنر وجهي الصباح
و خرجتُ من جوفِ المدينةِ أطلب الرزقَ المتاح
و غمستُ في ماء القناعةِ خبزَ أيّامي الكَفاف
و رجعتُ بعد الظهرِ في جَيْبي قروشْ
فشربتُ شايًا في الطريق
و رتقتُ نعلي
و لعبتُ بالنرد الموزَّعِ بين كفي والصديق
قل ساعةً أو ساعتين
قل عشرةً أو عشرتين
و ضحكتُ من أسطورةٍ حمقاءَ ردَّدَها الصديق
و دموع شحّاذٍ صفيق
و أتى المساء
في غرفتي دَلفَ المساء
و الحزنُ يولَدُ في المساء لأنّهُ حزنٌ ضرير
حزنٌ طويلٌ كالطريقِ من الجحيمِ إلى الجحيم
حزنٌ صموتْ
و الصمتُ لا يعني الرضاءَ بأنّ أمنية تموت
و بأنَّ أيامًا تفوت
و بأن مِرْفَقَنا وَهَنْ
و بأنَّ ريحًا من عَفَنْ
مسّ الحياة، فأصبحتْ و جميع ما فيها مقيت

حزنٌ تمدَّدَ في المدينه
كاللص في جوفِ السكينه
كالأفعوانِ بلا فحيح
الحزن قد قهر القلاع جميعَها وسبَى الكنوز
و أقامَ حكامًا طغاه
الحزنُ قد سَمَلَ العيون
الحزنُ قد عَقَدَ الجباه
ليقيمَ حكامًا طغاه

وقد كرر الشاعر فكرة الحزن ليجعل منها جوهر النص وعنوانه حيث يقول في لوحات النص الأخرى (والحزن يفترش الطريق) (سنعيش رغم الحزن) (والحزن يفترش الطريق). إن تكرار هذه الجملة التي جعل منها الشاعر محورا للقصيدة قد أعطت قوة للنص، وبعدا موسيقيا هاما عبر عن حال الحزن الذي يعيشه الشاعر وتمسكه بالأمل والرغبة بالانتصار من أجل الحياة، ولهذا يقابل الشاعر بين عبارات الحزن بعبارات أخرى ترتكز على الضياء والصباح والأمل. (26)

تكرار الكلمة

إن التكرار شكل إيقاعا قويا ومؤثرا في معظم قصائد ديوان الشاعر (الناس في بلادي) وأصبحت سمة مميزة للتشكيل الجمالي في القصيده الشعرية كما شكل تكرار الكلمة جوهر النص ومنطلقه في نقل ما يجول في مشاعر الشاعر وأحاسيسه وأفكاره اتجاه الإنسان والمجتمع والحياة. يقول: (27)

أطلال ...أطلال
يمشي بها النسيان
في كفه أكفان
لكل ذكرى قبر
وبينها قبري
أطلال... أطلال
ناحت لها صلوات
واسترحمت عبرات
وتصدت النزوات
في ثوبها الشعري
أطلال... أطلال
الورد فيها تل
ممزق مبتل
بالنهر من سمعي
والقيظ من فكري
أطلال... أطلال
والجن فيها سود
يثبون في الأسحار
وثباً على صدري
أطلال... أطلال
والفجر فيها طفل
معفر معتل
ممزق الوجنات
مروع يجري

أطلال.. أطلال
والبلبل النواح
ولى بغير جناح
إلا رؤى وخيال
أصبحت لا أدري
أطلال ... أطلال
لاشيء غير الويل
وغير قلب الليل
وموكب الإعصار
يعدو إلى البحر
أطلال... أطلال
"تانجو" ترن هناك
أزهارها أشواك
وشطها خداع
والركب لا يدري
أطلال... أطلال
هذي هي الأطلال
نهاية الآمال
أسعى وراء الشمس
والشمس في ظهري

لقد جعل الشعر من عنوان قصيدته كما هو الحال في معظم قصائد ديوانه محور النص ومنطلقه، إذ جعل الشاعر من عنوان النص(الأطلال) النقطة المركزية التي يتحرك فيها النص فقد كرر الشاعر كلمة الأطلال في معظم أبيات القصيدة لأنها

مرتبطة بالماضي، كما أن الأطلال وهي بقايا المكان كما هـو في مقطـع الأطـلال في الشعر الجاهلي الذي يرمز إلى لحظة الانـدثار والنهايـة والمـوت و بقايـا الـذكريات المرتبطة بالمكان حيث الأهل والأخوة والقبيلة والمحبوبة.

فالأطلال في النص تكررت حوالي ثماني عشرة مرة مما جعـل مـن مضـمونها الدلالات والإيحاءات الأساسية للقصيدة فالأطلال هنا مكان ومستودع الـذكريات كما أصبحت تعني الصمت والغياب والظلمة والقبور والنهاية وبقايا الحياة.

وقد رافق الكلمة إيقاع حزين و جنائزي من خلال ترداد الكلمة أكثر من مرة بل وطغت على معظم أبيات القصيدة فجـاء إيقـاع الكلمـة حزينـا يناشـد الماضـي ويحاول بعث الحياة في المكان المندثر من جديد.

تكرار الحرف

لقد تنوعت تكرارات الحروف في قصائد صلاح عبد الصبور من خلال تكـرار حروف بعينها ذات إيقاعات ودلالات تضفي على النص الشعري قوة وعمقا مـن حيث الموسيقى ودلالات المعنى، كما تكـررت حـروف النـداء وصـيغ الاسـتفهام والضمائر و أدوات التشبيه وغيرها. فقد تكرر في قصيدة (الملك لله) عـدة حـروف متنوعة شكلت بعدا جماليا في النص الشعري. يقول: (28)

أواحدتي قبلما نلتقي
بذاك المساء السعيد البعيد
بلوت الحياة وأرزاءها
عرفت صليل القيود الحديد
وكم ليلة جعت ويا فتنتي

وأخرى ضمئت
وكم جعدت عارضي الدماء
وقد وخزتها ليالي الشتاء
تصارعت والهول وجها لوجه
ولكنني ما عرفت الفرار
أواحدتي... ربما تعجبين
وقد تسألين
لماذا إذن يا صديقي ينور عينيك فيض سرور و حب
حكاية هذا على طولها لا تثير السآم
سأحكي الحكاية من بدئها
لحد الختام

كما كرر حرف الجر في القصيدة عينها بقوله:

إلى صحبتي
إلى إخوتي
إلى حفنة الأشقياء الظهور ينامون ظهرا على المصطبة

ثم يعود لتكرار حرف الاستفهام (أواحدتي) في لوحات أخرى من النص:

أواحدتي...فكرة طوفت برأسي ذاك المساء السحيق
أكان يدق صليب الحديد؟
على رأسه
يوم كان قويا تضج الحياة بشريانه، ويفوح العرق
أواحدتي... المساء السعيد

وطيفك يبهجني بالحياه
فأحبو إلى ذكريات الشباب
عرفت به فوره الأقوياء
أواحدتي، وعرفت القلم
كتبت به أحرفا شاعره
ليعرف إخوتي الأصفياء
نشيد البناء
الملك لك...
أواحدتي، في المساء الأخير
ألوب إلى غرفتي
ويزحم في نفسي انبهار غريب
وأنظر يا فتنتي للسماء
ومن بابها الذهبي الضياء
يضيء الدجى بانهمار النجوم
ينور في وجنتيها السلام...
وتصدح أجراسها بالفرح
وأفرح يا فتنتي بالحياه
بالأرض ،
بالملك ،
الملك لك .

فقد كرر الشاعر حرف الاستفهام، الذي يتضمن لوعة الشاعر وحزنه، فهو ينادي بهذه الصيغة ما يلج في فكره من حالة الحزن و الفقد لأعز الناس إليه، ثم حاول اقناع نفسه من خلال اللجوء للبعد الديني، حيث يرد أن الملك لله وحده.

كما جاء حرف النداء و حرف اللام مكرراً أكثر من مرة و في لوحات شعرية لقصائد مختلفة، وهو يعكس حالة الاستغاثة و التمني عند الشاعر.

فقد جاء في قصيدة " مرتفع أبداً " قوله : (29)

لترتفع، لترتفع أيها المجيد
يا أجمل الأشياء أنت في عينيّ، أنت يا خفاق
يا أيها العظيم، يامحبوب، يارفيع، يا مهيب
يا كل شيء كان في الحياة أو يكون
يا علمي، يا علم الحرية
فداء تلك اللحظات المجيدة الثرية
مضى إلى السكون من أحبابنا ألوف
ليجعلوا قلوبهم تلاً من التراب
يقوم فوقه العلم
ليفتلوا عروقهم سارية مجيدة
يزين فرعها العلم
لينسجوا أيامهم ديباجةً خضراء
ترف في الهواء
كوجهك النبيل يا علم

ثم يتابع الشاعر مكرراً حرف اللام :

ليستريح على وساد الشمس خدّك الرقيق
إلى الأبد
لتضحك السماء لك
سحابة سخية تضللك
و القمر الزاهي يقبلك
والشفق المخضوب بالدماء يغسلك
لتحترق على المدى جسومنا
لكي تنير أنت
تغوص في جوف الثرى عظامنا
لتستطيل في قلب الثرى ساريتك
و ترتفع
و ما تزال ترتفع
يا أشرف الأشياء

فقد شكلت الراية الوطنية حالة وجدانية قوية عند الشاعر، مما جعله يجعل من هذه الرمز الوطني موضع الأمل و الشموخ و الوحدة، فأخذ يناجيه جاعلاً من حرف النداء و حرف اللام الذي لم يخرج عن أسلوب النداء و دلالته محور القصيدة وعنوان تشكلها الجمالي .

فقد تناول الشاعر بعدين في النص واحد أرضي وهو القلب و العشق الوطني للعلم و آخر علوي يرمز للشموخ و الارتفاع حيث اختار الضياء و النجوم و الأقمار العلوية لتتعانق معاً في صورة زاهية تتمثل بالعلم بكل معانيه و دلالاته.

فحرف النداء أسلوب بلاغي جسد بعداً إنسانياً، إذ أخذ الشاعر من خلاله يناجي العلم مضفياً عليه صفات إنسانية، حيث يجسد حالة الاجماع الوطني و العشق الوطني كذلك، فيقول :

يموج حبنا العميق، يا علم
لقد ملكتنا بوجهك الجميل
و رفة الجناح
و خفقك النبيل
ورقة الوشاح

إن التشكيل الجمالي لبنية اللغة الشعرية عند صلاح عبد الصبور تتركز على ظاهرة التكرار سواء للجملة أو الكلمة أو الحرف جاعلاً من هذه الظاهرة النقطة المركزية لحركة النص الشعري. فقد كرر الشاعر حرف التشبيه أكثر من مرة في قصيدة " الشهيد " محاولاً إقامة علاقة تقابلية لرسم صورة الشهيد بين مظاهر الجمال الإنساني و جمال الطبيعة. يقول: (30)

يا عجباً، كل مساء موعدي مع المضرّج الشهيد

كأن منديل الشفق

دمه

كأن مدرج الهلال كفّه و معصمه

كأن ظلمة المساء معطفه

و بدرة السنا أزرار سترته

كأنه مسافر على جواد الليل مشرقاً و مغربا

كل مساء بلا ملال

يهيج في قلبي اللياع و الشجى

لأن بين مقلتيه جرحاً ما يزال

وحين يوغل المساء، أهتف اسمه الحبيب

أدعوه أن يخف لي من أفقه الرحيب

يجيء .. لا يكسر قلبي

تجوز خفّاه إلى جواري

و يتكىء جنبي على سريري

لكنما عيناي تطرفان، تعشيان

و كيف لي، و جرحه في وجهه مصباح

الصمت، لا أحار منطقا

و ربما أقول : أنت

وربما تطوف في وجهي أنفاسه

كأنما تقول جئت ...

لقد حاول الشاعر في هذا النص مزج الألوان مع المشاعر الانسانية اتجاه شخص له قداسة عند شعبه كيفما كان معتقده أو تفكيره، فهو يشكل صورة الوطن الزاهية من خلال عطائه بأثمن ما يملك و هو الحياة. فهنا لون الدماء الحمراء رمز التضحية والفداء و صورة الليل الذي يعني الحزن و الرحيل و الصمت. وبالتالي فقد قدم الشاعر صوراً مختلفة للشهيد موظفاً أدوات التشبيه لتقريب هذه الصور من المشهد الحزين لرحيل الشهيد

التضاد :

يشكل التضاد عنصراً فاعلاً في بنية النص الإبداعي من خلال الحركة و التنافر التي يفرضها واقع التفاعل بين العناصر المتضادة في النص، وبالتالي تخلق حركة متنامية تشد المتلقي للوقوف على عناصر التوتر وصولاً إلى خلق حالة من التوازن المادي و النفسي سواء عند الشاعر أو في بنية النص الجمالية .

فعنصر التضاد يولد قوة مولدة للطاقة، كما " تمد عناصر النص بدفعات متوالية، و تشحنها بالقوة الحركية و التوالدية بدءاً من الإيقاع، و انتهاء بالتوليد الغني للعلاقات الداخلية في النص".(31)

ولذا فإن التضاد قيمة أسلوبية طغت إلى حد كبير على قصائد صلاح عبد الصبور، حيث كانت تتنازعه عدة أمور من بينها الفرح و الحزن، الموت و الحياة، الليل و النهار، وهذا ما جعل من هذه التضادات قيمة مركزية في ابداعات الشاعر. يقول صلاح فضل بهذا الخصوص : " إن قيمة التضاد الأسلوبية تكمن في نظام العلاقات، الذي يقيمه بين العنصرين المتقابلين و على هذا فلن يكون له أي تأثير

ما لم يتداع في توال لغوي، وبعبارة أخرى : فإن عمليات التضاد الأسلوبية تخلق بنية، مثلها في ذلك مثل بقية التقابلات المثمرة في اللغة". (32)

و من هنا فقد عبر صلاح عبد الصبور عن أهمية استخدام اللغة وتوظيفها في بنية الشعر بقوله: " فنحن على حق حين نلتقط الكلمة الميتة من القاموس ما دمنا نستطيع أن نعطيها دلالة واضحة، و نحن على حق حين نلتقط الكلمة من أفواه السابلة ما دمنا نستطيع أن ندخل بها في سياق شعري، هذا مع علمنا أن محك جودة السياق الشعري هو قدرته على التعبير و جلاء الصورة". (33)

و قد تجلى التضاد واضحاً في معظم قصائد الديوان و مثال ذلك قوله : (34)

و أذرفت عيناه دمعة السرور
و نورت في وجهه النبيل بسمة وديعة
يحار في تأويلها القضاه
و مد كفه، منارة الضياء
ثم أجال طرفه كأنه يبارك الحياة و الأحياء
بنظرة باسمة تضاحك السماء
و مات ذلك الوديع دون ما احتفال
معلماً ورائداً في سنة الكمال
أما التلاميذ الذين أنفقوا أيامهم محبّة للحكمة
فقد تهامسوا بدهشة
أيبسم المعلم ؟
عندئذٍ أجاب أكثر الشباب فطنه
ألم يقل لنا المعلم الشهيد حكمة الأجيال

يا أيها الإنسان ..
إعرف نفسك ..
وهو يموت وداعاً، لأنه عرف
فمات في سبيل سنة الكمال
و جرّ آخر صليبه، ووجهه يفور بالزبد
و الجهد و الرمضاء يغريان منكبين عاريين
لكنه ابتسم
لأنه قد وهب الحياة
أيامه قليلة
لكي يزيد في هناءة ابتسامة الصبي
و نشوة العذراء
و فرحة الآباء بالأبناء
لكي ترفّ في سحابة السماء
حمامة السلام

ثم يتابع الشاعر قوله:

و كان في طرف المدى نوارة الحقول
بيضاء مثل قلبنا، وقلبه، و قلب ميتين آخريين
من قومنا المجاهدين الطيبين
من قومنا الذين باركوا الحياة

لقد جعل الشاعر من فقدان صديقه لحظة فارقة تبرز تناقضات الحياة و الوجود، فالنص يتمحور حول نقطة جوهرية هي الموت و الحياة أو الوجود و

الغناء، وهذا ما جعل النص مليئاً بالإيحاءات و الدلالات محاولاً إيجاد توازن بين البقاء والفناء. فقد أشار في لوحات القصيدة إلى دعوته إلى صديقه الراحل بأن ينام بسلام، ثم قال في حضن التراب، وفي مقطع أخير بارك الحياة رمزاً للمحبة و السلام .

فالتضاد شكل "محوراً أساسياً في معظم نصوصه الشعرية، عبر ثنائيات تتشابك، و تشكل فلذات، و تشكل شذرات، تنفذ زخماً، ترفده أنساق مؤازرة، لها فرادة تكثيف، و غزارة ايماء و تلويح على امتداد النص" (35)

و هذا ما ظل ليفي شتراوس يبحث عنه في كل مناحي الحياة، بهدف الوصول إلى بناء فكر الإنسان، من خلال تعامله مع الأشياء و الكون و الحياة، وصولاً إلى أن التعارضات الثنائية، هي التي تدفع الإنسان إلى إيجاد حل متوازن بينهما" (36)

ومن هنا كرر الشاعر كلمة السلام لتكون حالة التوازن النفسي و القبول بالأمر الواقع ازاء حالة التوتر و التضاد بين الموت والحياة، و الدموع والسرور، و كذلك استحضار صورة الصليب و عيسى عليه السلام كعامل تهدئة نفسية وقبول بما حصل، و هو ما حصل سابقاً مع الأنبياء و الصديقين. يقول الشاعر:

في ظهر يوم قائظ، و الناس مطرقون
أحبابه، أحبابنا، وأهل حيّنا القديم
و أعولت صبية في شرفة مهدومة
و دقّ طبل معول، و سار جند واجمون
وسألت مشيرة عجوز
" في ذلك الصندوق، من هذا الذي ثوى ؟ "
" هذا فتى" مجاهد قد مات في العشرين .

في هذا النص حضور واضح لمشهد صلب السيد المسيح عليه السلام، وهو يجر صليبه بين الناس في مشهد جنائزي مهيب، كما استحضر الشاعر صورة السيدة مريم العذراء ليكتمل المشهد، واصفاً الشهيد وهو في العشرين من عمره كما هو حال المسيح يقف مبتسماً واثقاً من نفسه، لأنه يعرف الطريق الذي سار فيه، و التضحية التي عليه تقديمها.

فهنا استدعاء للمشهد الديني من خلال قصة صلب السيد المسيح موظّفاً هذا المشهد في وصفه لجنازة صديقه و نعشه و هو يمر من أمام الناس و كذلك موقف العجوز التي تسأل عن الشهيد ليماثل موكب جنازة صديقه الذي استشهد لغاية سامية.

كما وظف المشهد التاريخي لاثبات حالة الوطنية الثابتة لأبناء أمته في أرض مصر و التي تمتد إلى عصر الفراعنة الذين بنوا حضارة شامخة تشهد لها الأجيال عبر التاريخ، و هذا ما يعزز حق الإنسان المصري في الدفاع عن حقه ووطنه .

يقول الشاعر : (37)

أقسمت بالأهرام و الإسلام و السلام

سأقتلك

بكل ما سقيت من مرارة الأيام

أغوص في دمك

التناص

يعد التناص أحد الظواهر الأسلوبية في النص الشعري عند صلاح عبد الصبور، و هذا يعكس حضور الثقافات الأخرى في ذهن الشاعر و تعانقها مع نصه الشعري، وهذا ما أشار إليه رولان باروت في كتابه لذة النص، حيث يقول:" لأن النص الحقيقي في حاجة إلى ظله بشكل لازم".(38) ولأن التناص أساسي في إبراز العنصر المعرفي المختصر بين الثقافات. يقول محمد عبد المطلب:

" إن التناص من أكثر الظواهر فعالية في عملية الإبداع الشعري، حيث يحدث تماس، يؤدي إلى تشكيلات تداخلية، قد تميل إلى التماثل، أو التخالف، أو التناقض، و في كل ذلك يكون للنص موقف محدد ازاء هذا التماس الذي يصل في بعض الأحيان إلى درجة التنصيص". (39)

فالتناص عند صلاح عبد الصبور يشكل قوة فنية في التشكيل الجمالي لإبداعه الشعري، مما يدفع المتلقي للنص لمشاركة الشاعر في مرجعياته الثقافية و المعرفية التي تغني النص و تبعث فيه الحياة، بحيث يصبح منفتحاً على ثقافات أخرى قد أصبحت جزءاً فاعلاً في بنية النص اللغوية. يقول الشاعر في قصيدته نام في سلام " (40)

وجرّ آخر صليبه، ووجهه يفور بالزبد
و الجهد و الرمضاء يغريان منكبين عاريين
لكنه ابتسم
لأنه قد وهب الحياة
أيامه القليلة

لكي يزيد في هناءة ابتسامة الصبي
و نشوة العذراء
وفرحة الآباء بالأبناء
لكي ترفّ في سحابة السماء
حمامة السلام
أما أخي " محمد نبيل "
فقد طوى جنازه شوارع المدينة

كما جاء بمشهد ديني من القرآن الكريم، وذلك من خلال سورة الرحمن .قال تعالى : "والشمس والقمر بحسبان" (41) فهذه الآية التي تركز على حركة الشمس و القمر قد شكلت بعداً معرفياً عند الشاعر حيث يقول : (42)

الشمس في بلاد الشمس بهجة النظر
و فوق معطف السحاب يدرج القمر
و تزدهي النجوم كالزهر
و في ربى بلاد الشام تورق الحياة
سنابلا ذهب
و الشمس و اللجين في صبا الأصيل ينسجان
مطارقاً ما حازها في وهمه فنان

وبهذا نلاحظ أن الشاعر صلاح عبد الصبور قد جعل بنيته الشعرية تقوم على ركائز أساسية تنطلق من الظواهر الأسلوبية مثل التكرار و التناص و التضاد لتخلق حركة قوية و مؤثرة في المتلقي، ولتبقي النص في حالة حركة متنامية متعددة الايماءات و الدلالات، كما جعل من التناص الذي يشكل مرجعية ثقافية و معرفية غذاء للنص بحيث أبقاه في موضع التأويل و تعدد الاحتمالات .

الهوامش

1) فليفل، محمد عبدو : اللغة الشعرية بين القدماء و المحدثين، مجلة الجسرة الثقافية، موقع الكتروني Aljasra-org/ archive/ 23/ 12/ 2018, P.1-7
2) إليوت ،ت.س: المختار من نقد ت. س. إليوت، اختيار و ترجمة ماهر شفيق فريد، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 2000، 2/ 23
3) المرجع نفسه، 2/ 23
4) المرجع نفسه، 2/ 246
5) انظر. أرسطو: فن الشعر، تحقيق و ترجمة عبد الرحمن بدوي ،مكتبة النهضة المصرية، القاهرة1953، ص 40 .
6) الفارابي ،ابو نصر : رسالة في قوانين صناعة الشعراء (ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو) تحقيق عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة ، القاهرة 1953، ص 150 -151 .
7) المصدر نفسه، ص 151 .
8) ابن سينا : كتاب الشفاء (ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو) مكتبة النهضة، القاهرة 1953، ص 161
9) قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، ط 1، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة 1979، ص 65 – 66.
10) المصدر نفسه، ص 68.
11) الجرجاني، عبد القادر: أسرار البلاغة، تحقيق هيلموت ريتر، استانبول 1954، ص 102. انظر. عباس، احسان. تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت 1992، ص 429.
12) انظر، كوين، جون: بناء لغة الشعر، ترجمة أحمد درويش، ط 3، دار المعارف، القاهرة 1993، ص 57.

انظر. فليفل، محمد عبدو : في التشكيل اللغوي العربي للشعر. مقارنات في النظرية و التطبيق، وزارة الثقافة، دمشق 2013، ص 127.

13) انظر. أبو ديب، كمال: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت 1987، ص 17.
14) انظر. المرجع نفسه، ص 13، 17، 18.
15) أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت 2000، ص 78.
16) الغذامي، عبد الله: الخطيئة و التكفير، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2006،ص 26 – 27.

17) ولد الشاعر صلاح عبد الصبور عام 1931 في مدينة الزقازيق بمصر ديوانه الأول " الناس في بلادي " عام 1957، و كان صدور الديوان يمثل بداية لحركة شعرية جديدة.
و قد أصدر عدة دواوين شعرية، إضافة إلى الأعمال المسرحية، و هو يمثل أحد الرموز الإبداعية و الثقافية البارزة في مصر.
كما يمثل أحد الرموز و الرواد لحركة الشعر الحر في الوطن العربي، و هو رمز من رموز الحداثة العربية.
و له أعمال كثيرة منها مأساة الحلاج، و أحلام الفارس، و أقول لكم. و قد توفي عام 1981.
انظر الالكترونية: https://ar.wikipedia.org/ https://www.marefa.org /https://www.youm7.com

18) عبد الصبور، صلاح: حياتي في الشعر، الدواوين الشعرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1993، ص 25.

19) عبد الصبور، صلاح: أقول لكم عن جيل الرواد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1989، ص 468.

20) الجاحظ، أبو عمرو عثمان عمرو بن بحر: البيان و التبيين، تحقيق عبد السلام هارون، مطبعة المدني، القاهرة، 1/ 105.

21) ابن الأثير، ضياء الدين: المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة 1939، 2/ 157 -.

22) مفتاح، محمد: الخطاب الشعري{ استراتيجية التناص}، المركز الثقافي العربي، المغرب1992، ص 39.

23) السيد، شفيع: النظم و بناء الأسلوب في البلاغة العربية، دار غريب، القاهرة 2006، ص 150.

24) عبد الصبور، صلاح: ديوان الناس في بلادي{ ضمن ديوان صلاح عبد الصبور}، دار العودة، بيروت 1998، ص 20-22.

25) المصدر نفسه، ص 36 – 39.

26) انظر. المصدر نفسه، ص 38 – 39.

27) المصدر نفسه، ص 50 – 53.

28) المصدر نفسه، ص 57 - 61.

29) المصدر نفسه، ص 88 – 91.

30) المصدر نفسه، ص 98 – 100.

31) درويش، أسيمة: مسار التحويلات (قـراءة في شـعر أدونـيس) ط 1، دار الآداب، بـيروت 1992، ص 239.

32) فضل، صلاح: علم الأسلوب مبادئه واجراءاته، كتاب النادي الأدبي، جدة 1988، ص 256.

33) عبد الصبور، صلاح: حياتي في الشعر، ص 133.

34) عبد الصبور، صلاح: الناس في بلادي، ص 83 – 87.

35) شرتح ،عصام: ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، اتحاد الكتـاب العـرب، دمشـق، 2005، ص 47.

36) انظر. السعدي، مصطفى: المدخل اللغـوي في نقـد الشـعر "قـراءة بنيويـة" مطبعـة منشـأة المعـارف بالإسكندرية 1987، ص 41.

انظر. شرتح: ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، ص 47.

37) بارون، رولان: لذة النص، ترجمة فؤاد صـفا و الحسـين سـحبان، دار توبقـال للنشـر، 1988، ص 37.

38) عبد المطلب، محمد: قراءات أسلوبية في الشـعر العربـي الحـديث، الهيئـة المصـرية العامـة للكتـاب، القاهرة 1995، ص 163.

39) عبد الصبور: الناس في بلادي، ص 83 – 85.

40) المصدر نفسه، ص 94 – 95.

41) سورة الرحمن، آية: 5 .

42) عبد الصبور: الناس في بلادي، ص 95.

المصادر و المراجع

القرآن الكريم

1) ابن الأثير، ضياء الدين : المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة 1939.
2) أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت 2000.
3) أرسطو: فن الشعر، تحقيق و ترجمة عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة 1953.
4) إليوت. ت. س: المختار من نقد ت. س. إليوت، اختيار و ترجمة ماهر شفيق فريد، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 2000.
5) باروت، رولان: لذة النص، ترجمة فؤاد صفا، و الحسين سحبان، دار رتوبقال للنشر، 1988.
6) الجاحظ، أو عثمان عمرو بن بحر: البيان و التبيين، تحقيق عبد السلام هارون، مطبعة المدني، القاهرة 1998.
7) الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة، تحقيق هيلموت ريتر، استانبول 1954.
8) درويش، أسيمة: مسار التحولات(قراءة في شعر أدونيس)، ط 1 دار الآداب، بيروت 1992.
9) أبو ديب، كمال: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت 1987.
10) السعدي، مصطفى: المدخل اللغوي في نقد الشعر" قراءة بنيوية " مطبعة منشأة المعارف بالإسكندرية 1987.
11) السيد، شفيع: النظم و بناء الأسلوب في البلاغة العربية، دار غريب، القاهرة 2006.
12) ابن سينا، كتاب الشفاء (ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو)، تحقيق و ترجمة عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة، القاهرة 1953.
13) شرتح، عصام: ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2005.
14) عباس، احسان : تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت 1992.
15) عبد الصبور، صلاح: أقول لكم عن جيل الرواد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1989.
16) عبد الصبور، صلاح: حياتي في الشعر، الدواوين الشعرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1993.
17) عبد الصبور، صلاح: الناس في بلادي (ضمن ديوان صلاح الصبور)، دار العودة، بيروت 1998.

18) عبد المطلب، محمد: قراءات أسلوبية في الشعر العربي الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1995.

19) الغذامي، عبد الله: الخطيئة و التكفير، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء 2006.

20) الغذامي، أبو نصر: رسالة في قوانين صناعة الشعراء(ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو) تحقيق و ترجمة عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة، القاهرة 1953.

21) فضل، صلاح: علم الأسلوب مبادئه و إجراءاته، كتاب النادي الأدبي، جدة 1988.

22) فليفل، محمد عبدو: اللغة الشعرية بين القدماء و المحدثين، مجلة الجسرة الثقافية، موقع إلكتروني http://aljasra.org/archive/ p.1-7 23.12.2018.

23) قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، ط1، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة 1979.

24) كوين، جون: بناء لغة الشعر، ترجمة أحمد درويش، ط 3، دار المعارف، القاهرة 1993.

25) مفتاح، محمد: الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، المغرب 1992.

26) مواقع إلكترونية ثقافية.


4
الفصل الرابع
بنية اللغة الشعرية
عند مصطفى سند

الفصل الرابع

بنية اللغة الشعرية عند مصطفى سند

يعد الشاعر مصطفى سند[1] واحداً من أبرز شعراء السودان الذين برزوا في أوائل الستينات من القرن الماضي، حيث عرف هؤلاء الشعراء باسم شعراء (الغابة والصحراء)[2]. إذ حاول هؤلاء الشعراء أن يطرحوا جدلية الهوية والانتماء. ولذا فقد حاول مصطفى سند ورفاقه في هذا التيار الشعري أن يقدموا إجابات عن سؤال طالما بقي مطروحاً في الساحة الإبداعية والثقافية في السودان حول سؤال الهوية[3].

إن الإجابة عن سؤال الهوية والانتماء عند مصطفى سند ورفاقه في تياره الشعري لم تكن سهلة أو بسيطة. فالسؤال حول الهوية والانتماء لم يقتصر على الشاعر مصطفى سند وتياره الشعري بل أصبح محور جدل مستمر حول هوية السودان الثقافية. مما جعل الباحثين يتساءلون حول أصول الشعر السوداني

(1) مصطفى سند شاعر سوداني من مواليد أم درمان عام 1936. أصدر مجموعات شعرية من بينها: البحر القديم، وملامح من الوحي القديم، وشعرة البحر الأخير، وعودة البطريق البحري، وقد عمل في الوظائف الحكومية مثل مصلحة البريد، كما يشارك في المقالات النقدية والثقافية في الصحف والمجلات السودانية والعربية. والشاعر مصطفى سند من الشعراء الذي يقع الغموض في شعرهم، حيث يقوم شعره على الرمز والأسطورة، ويجمع في شعره بين لغة الرمز التي تشير إلى الثقافة العربية، ولغة الرمز التي يجسد من خلالها نزعته الإفريقية، لذا يلحظ الدارس بسهولة الأداء الطقوسي في لغته الشعرية.

(2) انظر عبده بدوي: الشعر في السودان، سلسلة عالم المعرفة، الكويت 1981، ص 229، نهلة محكر: مختارات من الشعر السوداني www.igdelglad.net.1.10.2007.page1of4

(3) انظر نهلة محكر: مختارات من الشعر السوداني، www.igdelgald.net.1.10.2007.page1of4

وهويته. وهذا التساؤل بالذات ربما تتوسع دائرته لتشمل عروبة السودان وانتماءه العربي.

وفي إطار هذا الطرح عند الشاعر مصطفى سند حول الهوية والانتماء، فقد قدم الشاعر إبداعاته الشعرية التي تتجسد فيها قوة الكلمة، وعمق الصورة، وكثافة الخيال، وعمق الرمز، وتنوع الظواهر الأسلوبية في لغته الشعرية، فضلاً عن الأداء الطقوسي الذي برع فيه مصطفى سند، بحيث عبر من خلاله عن حنينه إلى ثقافته الإفريقية دون الانسلاخ عن محيطه الثقافي العربي.

البعد الأسطوري

لقد تفرد مصطفى سند بتوظيف الأسطورة توظيفاً متميزاً في شعره أكثر من أقرانه الشعراء في التيار الشعري الذي يمثل جيل الستينات من القرن الماضي، ذلك التيار الذي جعل همه الإجابة عن سؤال الهوية والانتماء في الشعر السوداني.

فالأسطورة أولاً وأخيراً تهدف "إلى تفسير شيء ما في الطبيعة، كنشوء الكون أو أصل الرعد أو الزلزال أو العاصفة أو الشجرة أو الوردة. ومن هذا التفسير العلمي الأولي، البدائي، للعالم المحيط، دفعت الإنسان في حاجته إلى السيطرة على بيئته ووجوده، إلى إقامة عبادات أساسية، غالباً ما تكون بمساعدة الشامانات، والكهنة أو المطببين، وبرضا ذوي التأثير الكبير في حياته أو في محيطه. تقوم أساطير أخرى بتفسير التقاليد والعادات الاجتماعية والممارسات الدينية وأسرار الحياة والموت.

فالخيال والخرافة والزخرفة اختلطت بالملاحظة اختلاطاً كبيراً. بعض الأساطير وضعت للتعليم، لكن بعضها الآخر لم يكن يهدف إلا للمتعة والتفنن في رواية القصص[1].

إذن الأسطورة هي "الشكل الرمزي الذي تعبر به الثقافة عما هو بالنسبة إليها حقائق وجودية وكونية"[2]. فالأسطورة هي مستودع الثقافة البدائية، وهي الكلمات الأولى عند الإنسان تلك الكلمات التي تجسد قوته وضعفه، خياله وواقعه، حياته بكل ما فيها من متعة أو غصة. فالأسطورة تعكس حياة الشعوب بكل تفاصيلها، إيمانها وتحررها، ثقافتها وبطولاتها، فالشعوب تفسر كل ما ينزل بها من خلال الأسطورة. ولهذا فالأسطورة أصبحت مصدراً خصباً للأدب شعره ونثره[3].

ولهذا فإن الأسطورة في شعر مصطفى سند تشكل قوة يفجر من خلالها الشاعر طاقات ذات دلالات متعددة. فالأسطورة تشكل "أداة التعبير عما يمكن تسميته بالاتجاه العام. فالأسطورة على الرغم مما تحويه من عنصر الخرافة، عبارة عن مخلوقات غريبة ووقائع مستحيلة تصبح في مجمل الموقف الذي تفرضه ومن خلال

(1) ماكس شابير ورودا هندريسك: معجم الأساطير، ترجمة حنا عبود، دار الكندي، دمشق، 1989، ص7.
(2) محمد عبدالحي: الأسطورة الاغريقية في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية، مصر، 1977، ص87.
(3) انظر: عبدالرحمن محمد القعود: الإبهام في شعر الحداثة، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 2002، ص48.

شخصيات تنوء بحمل هذا الموقف، أكثر فعالية في الكشف عن الوضع الإنساني وأشد ملامسة لأغوار النفس البشرية من الأحداث الواقعة"[1].

ويتجلى هذا البعد الأسطوري في القصيدة التالية الموسومة بـ "الغابة"، حيث يقول مصطفى سند: [2].

كأنما في هذه العروق من طبولها المدمدمات
بالأسى شرارة
ورثتها كما أحسّ، من دنانها
.. وعشبها.. وبرقها المخيف..
.. من سهول الجنس.. والدماء... والإثارة
إذا وطئتها أموت من تلهفي
أذوب في العناصر الطلاسم
أشم نكهة الغموض في تعاقب المواسم
أشم نكهة البكاره
أحس أنني إلى هنا أنتميتُ، منذ هاجرتُ
بويضة الحياة عبر جَدّتي
وأنكرتْ حواضن الأله لمعة الحضاره

(1) محمود أبو زيد: مشكلات المنهاج في التحليل الاجتماعي للأساطير، مجلة عالم الفكر، مج16، العدد3، الكويت، 1985، ص205.

(2) انظر النص الشعري، فضل الله أحمد عبدالله: مصطفى سند.. يبتكر الصورة.
على الموقع الإلكتروني: www.alsahafa.info.27.09.2007. page1of4
عبده بدوي: الشعر في السودان، ص 228- 283.

تلوح في جبيني الهجين، في نحاس الشمس
سال في دماي، في غرابة الملامح
وعندما سجنتُ في رواق الليل
كانت الطبول والخمور والذبائح
تقام كي أظل نازحاً فلا أقر
حينما اتجهتْ كنت فارغ اليدين كاذب
البشاره
لكنني أعود، نجمتي تقودني، أعبّ من خوابي
الشمس رغوة الضياء والبريق، صفوة العصاره
تنوح في جنازتي العواصف
وأهلي يرقصون حين تقبل الريح توبتي
وحين تستبين في العيون ثورة العواطف
أجر من عيون الكرى فلا أنام.. حين ينعسون
أشرب الدّماء من لظى دنانهم
أراني الإله.. جالساً مكان جدّي
القديم.. في الصداره
أوزع البروق من السحائب النوازف
أدقها برمحي الطويل، أرتدي ذيولها الموشحات
بالمياه صاخباً، أذوب في متونها النديّة المعاطف
وما أغصّ حين أنشد الكلام
في حقول شعري الأصيل تورق العباره
أنا هنا رفيق هذه الروافد المزغردات

دندنات حلْقها المرن
في وساد الرَّمْل والحجاره
.. أنا هنا مناجز الفضُول
صاحب الشّمول، والإحاطه
بكل كبريائي الذي هوى فشلْتُه
بكل ما في الأرض من بساطه
أقول إنني إلى هنا أنتميتُ مرة
وهأنا أعود مشرق الجبين
صادق اليقين، ناصع الطهاره

تجسد هذه القصيدة الشعرية ملامح الحياة السودانية بحلوها ومرها، حيث قدم الشاعر هذه المعاناة من خلال الأسطورة التي تمثل الخيال الشعبي في طبقات المجتمع السوداني. فقد حشد الشاعر كل عناصر الثقافة والبيئة في السودان من خلال الأسطورة التي تمثلت في الأداء الطقوسي لمكونات المجتمع السوداني الذي هو مرآة تعكس الحياة والتقاليد الشعبية والدينية الأفريقية.

فهذه الطبول التي تصدح في الحياة السودانية، تمثل الدم الذي يجري في عروق الشاعر، كما أن مشاهد البيئة من دماء وعشب قد أصبحت تمثل الحروف التي يتلوها الشاعر صباح مساء وكأنما تعويذة يرددها مصطفى سند لأبعاد شبح الخوف والجوع الذي يخيم على مناحي الحياة في السودان. ويعود الشاعر مرة أخرى مؤكداً انتماءه الأفريقي، فيقول:

أشم نكهة الغموض في تعاقب المواسم

أشم نكهة البكاره

أحس أنني إلى هنا أنتميت منذ هاجرت

بويضة الحياة عبر جدتي

فالشاعر مصطفى سند يؤكد هنا أصوله الإفريقية، وأن الانتماء عنده يعـود إلى البذرة الأولى، وأنه ليس طارئاً على هذه الأصول الإفريقية. فالدم الـذي يجـري في عروقه هو دم أفريقي عبر أسلافه وأهله منذ زمن بعيد.

كما يقدم الشاعر هنا مشهداً أسطورياً دينياً من خلال الطبول والخمور والذبائح التي تنحر في المواسم الدينية تقرباً إلى الإله. هذه الصورة الدينية تقابلها مباشرة صورة الإنسان الشاعر، حيث النقاء والطهارة والوضوح مثل وضوح الشمس وبهائها. وينتهي هذا المشهد الديني بصورة الشاعر وقد أصبح ناسكاً أو كاهناً يرمز للطهارة والعبودية، فهو يجلس مكان الإله الذي هو الجد والأصل والانتماء، وذلك في جو شعائري حيث الرقص والنوح طلباً للتوبة والمغفرة.

وتقوم صورة أخرى كهنوتية حيث الكاهن يدق برمحه الطويل الأرض والسحب لكي تمطر السماء، وتبعث الحياة وتنهي الموت والجمود والانتهاء، وعند ذلك يقول الشعر، ويصبح صاحب الشمول والإحاطة، وتتمثل فيه الكبراء والعزة والبهاء[1]. إن هذا البعد الأسطوري، وهذا الأداء الطقوسي يؤكد بكل تفاصيله هويته الأفريقية القديمة.

(1) انظر عبده بدوي: الشعر في السودان، ص 282- 283.
فضل الله أحمد عبدالله، مصطفى سند، يبتكر الصورة، ص1-3.

ومن هنا، يمكن القول، بأن مصطفى سند قد تميز في إبداعاته الشعرية بالتركيز على الأداء الشعري من خلال الرمز والصورة، والدلالات التي تتجسد فيها الغموض الفني، وقد قدم ذلك كله من خلال توظيفه للأسطورة كدلالة تؤكد انتماءه وهويته، فالأسطورة أصبحت جوهر العمل الإبداعي عند الشاعر في بحثه عن ماضيه القديم وحاضره القلق، ومستقبله الذي يحلم به، كل هذا جاء وفق صياغة شعرية عميقة تبحث عن سر الوجود ومعنى الحياة بكل ألوانها.

فالأسطورة التي جعلها مصطفى سند الطاقة الكامنة التي فجر من خلال اللغة دلالاتها وإيحاءاتها المتعددة التي تجسد طبيعة الحياة الإفريقية، قد تشكلت من خلال الصور السمعية والشمية، حيث ملاءت أجواء النص ضجيجاً ورائحة يعبق بها المكان، حيث الطبول والبخور ورائحة الدماء، أصوات الرعد والبرق، وطلاسم وشعائر المتعبدين.

فالأسطورة هنا شكلت الشعور الجمعي في المجتمع السوداني الذي تسوده الفرقة والتباعد أحياناً، بيد أن التواشج الإنساني المتجذر في الثقافة والتقاليد والطقوس تجعل منه مجتمعاً أكثر قوة وتماسكاً ورحمة. فالأسطورة تتضمن عناصر الخير والشر، وهو ما يجسد الحياة البشرية بشكل عام، ولهذا فقد اتكأ مصطفى سند على الأسطورة الممتلئة بتفاصيل الحياة الإفريقية ليؤكد من خلالها عمق الانتماء، ووضوح الهوية[1].

(1) أوستن وارين ورينيه ويلك، نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، دمشق، 1972، ص 240.

الصورة الفنية

تعد الصورة "إعادة إنتاج عقلية، ذكرى، لتجربة عاطفية أو إدراكية غابرة، ليست بالضرورة بصرية"[1]. كما أن الصورة قد تكون سميعة أو شمية أو ذوقية[2]. فالصورة عند مصطفى سند تمحورت حول الرؤية البصرية والسمعية، وقد تجلت موضوعات صوره ومجالاتها في الطبيعة السودانية من خلال الماء والأنهار، والسحب، والغابة، والنيل. فالشاعر السوداني يحب طبيعة بلاده، وملتصق بها إلى حد بعيد. فالطبيعة في السودان متجذرة ومتجسدة في شعر الشاعر مصطفى سند، بل لقد أصبح مصطفى سند هو الطبيعة ذاتها، فعندما يصف النهر أو يصور السحب والمطر يصبح مثلها تماماً، بل يذوب فيها. وهذا هو الاندماج الحقيقي مع الوطن، كما هو الانتماء للوطن بكل عناصره، من طبيعة، وإنسان. يقول الشاعر مصطفى سند في قصيدته المسمومة بـ"خزين الصيف"[3].

يقول لي إن مات في عينيك ظلَّهم
وسافر النهار
لا تلعن الزمان والسنين والأقدار

(1) المرجع نفسه، ص240.

(2) مصطفى سند: ديوان البحر القديم، دار جامعة الخرطوم للنشر، ط2، الخرطوم، 1979، ص 60-61.

(3) انظر: هايل محمد الطالب: البنية اللغوية والأسلوبية في النص الشعري
www.alimbaratur.com3.10.2007, page5of14
حسين خمري: بنية النص: نسق الثقافة، مجلة اللغة والأدب، العدد رقم8، جامعة الجزائر، 1996، ص55.
الطاهر روابنية: النص: البنية والسياق، مجلة اللغة والأدب، العدد رقم 8، جامعة الجزائر 1996، ص55.

لا تبك فالذي ينام في الإبريق من خزين الصيف
دمع هذه البحار
يا شاعري العريان من نبوءة المطلسمين
بالنيران والبروق
يا شاعري والنصل في دماك مهرجان جوهرٍ
بساحة العقوق
علاك حاجبان أحمران خلّفاك جبهة بغير عينْ
تنّح موسمين آخرينْ
ولا تقل لمن يقود حادباً على عماك، أينْ
تشال رحمة الملوك في الرضا وبالعرفان والجلالْ
لكل حالة لبوسها فكن إذا نطقت بارداً
بلا انفعالْ
يا أيها الذي أخذت دونما سؤالْ
يا أيها الذي أخذت دونما سؤالْ
يقول لي لا تبكِ فالنهار تاج فضةٍ
على جبينك الكريم
عرضت حين فرّ منصفوك في المواقف الشداد
لوحة الجحيم
يا شمس
للإيجار بيت شاعرٍ تقوّضت جدرانه العتاق
خلف شارع قدم

مهيأ للناس... للجياع.. للذين مثلكم بلا بيوت
إنْ عزّ في الزمان حاتم الندى
حلفت للغريب لا يفوتْ
ببابه الحزين دون هجعةٍ ودون شربةٍ ودون قوتْ
يا شمس
للإيجار صائم الكلام، صالب الشفاه، شاعر السكوتْ
عليه بردتانْ
من قنجة الملوك، شالتنا ودارتا...
مدائناً، حدائقاً، عوالقاً ومهرجانْ
للزيت والتراب فيهما وللهباب والدخانْ
مواسم الحديث من يبيعها ليشتريك؟
يقول لي إن مات في عينيك ظلهم
إياك أن تحدّث القساة بالهوان حين يعتريك
لأنّ من يحسّ ضعفك الذي تحسٍ
يزرع المدى موانعاً.. قطيعةً.. ونظرةً ليتقيكْ

يتضح من خلال هذه اللوحات الشعرية بأن الشاعر قد ركز على الصورة التشخيصية كثيراً، فهي صورة بصرية نابعة ومتشكلة من البيئة السودانية، حيث استطاع الشاعر أن يعبر عن هموم ابناء السودان أصدق تعبير، وبخاصة الجزء الجنوبي من السودان، فقصيدة "خزين الصيف" تعبر عن الجوع والفقر والمرض والموت. وبالمقابل يقدم الشاعر صورة الإنسان في السودان الذي يمثل الكرم والصبر والكبرياء في شخصيته، يقول:

للايجار بيت شاعر تقوضت جدرانه العتاق

خلف شارع قديم

مهيأ للناس.. للجياع.. للذين مثلكم بلا بيوت

إن عزّ في الزمان حاتم الندى

حلفت للغريب لا يفوتْ

ببابه الحزين دون هجعةٍ ودون شربةٍ ودون قوتْ

كما جسد الشاعر صورة حبّه للأشـياء المعنويـة، فهنـاك مـوت الظـلّ، وسـفر النهار، ودمع البحار.

هذه الصور تشكل موقف الشاعر من التحولات التي طرأت عليه، ومن خلاله الإنسان في السودان الفقيرة، المحروم، فهذه الصورة تجسد حالة الصراع بين الإنسان والزمن وما يمثله من تحولات وتغيرات يقول:

يقول لي إن مات في عينيك ظلّهم

وسافر النهار

لا تلعن الزمان والسنين والأقدار

لا تبك فالذي ينام في الإبريق من خزين الصيف

دمع هذه البحار

إن هذه اللوحة تعبر عن الرحيل والزوال والانتهاء، فالموت قد طال ظلّ من رحلوا، كما أن النهار الذي يعبر عن القوة والوضوح والحياة قد سافر، وكأنه إنسان قد ارتحل دونما عودة، وان ما تبقى من قوت هو هذه الأوعية الفارغة التي لا تحتوي إلا على دمع هذه البحار، فالصورة هنا هي الموت والدمع والفقر والخواء.

أسلوب التكرار

يعد الشعر عملاً في اللغة أولاً وأخيراً، كما أنه يشكل تجربة لغوية تجسد علاقة الشاعر بذاته، وكذلك بالكون من خلال هذه اللغة

ويتمثل هذا العمل اللغوي من خلال الرسالة التي يعمل الشاعر على تبليغها إلى المتلقي، ولذلك فالنص الإبداعي يتشكل من اللغة بكل مكنوناتها وظواهرها. فالخطاب الإبداعي هو خطاب في اللغة أولاً وأخيراً، ولهذا يمكن القول بأن البنية اللغوية لأي نص إبداعي تتشكل من ظواهر أسلوبية متعددة، ولعل التكرار هو الظاهرة التي يعمد إليها الشعراء أو الأدباء لتوصيل رسائل معينة عبر اللغة إلى القارئ وفقاً لنوعيته.

فالتكرار ظاهرة لغوية ذات قيمة أسلوبية متنوعة، وهو يقوم على العلاقات التركيبية بين الألفاظ والجمل، كما تقاس معدلات التكرار بنسبة إيراده في النص، والتكرار نوعان: بسيط ومركب[1].

(1)نور الدين السد: تحليل الخطاب الشعري، مجلة اللغة والأدب، العدد رقم8، جامعة الجزائر، 1996، ص107.

فالتكرار البسيط هو تكرار الكلمة اسماً كانت أو حرفاً، وكذلك تكرار الصيغة المتمثلة بالضمائر والحروف والأفعال. وأما التكرار المركب فيتشكل من تكرار الجمل أو العبارات[1].

وقد عدّ محمد عبدالمطلب البنية اللغوية للتكرار مكوناً أساسياً للشعر، حيث يقول: "وتمثل بنية (التكرار) خطأ أساسياً في الشعر القديم والحديث على سواء، لكنها لقيت رعاية خاصة في الشعر الحديث لما تقدمه من نواتج بالغة الأهمية، حيث أخذ التكرار أشكالاً بنائية متمايزة بعضها يأتي في شكل أفقي، وبعضها في شكل رأسي، وبعضها يتحرك على السطح، وبعضها يتحرك في المستوى العميق، وكلها يؤدي إحدى مهمتين هما التأسيس أو التقرير. ولم تتسلط البنية على الدوال المكتملة الدلالة وحدها، بل إنها تجاوزتها إلى الأدوات الي تستقل بالمعنى كحروف النفي مثلاً"[2].

وقد تجسد هذا التكرار بأشكاله المتنوعة في قصيدة "حتى الموت" لتعكس حالة التحري والرفض والصمود عند الإنسان المقهور الذي يعاني جشع الغرباء وقهر المرض، حيث يقول[3].:

ممتلئٌ حتى الموت
بالشيء وباللاشيء كمقهى الصيف
ممتلئ الوجه أساقي فوق رصيف الليل المهزومينْ

---

(1) المرجع نفسه، ص 107- 109.

(2) محمد عبدالمطلب: مهارات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1995، ص 36- 37.

(3) مصطفى سند: ديوان البحر القديم، ص 40- 41.

صبّوا، نشرب هذا البرق الكاذب أو يتكشف
قاع الزيفْ
وعدٌ يخلف ظل أبينا اللاصق بالأكتاف الغار كالسكينْ
مات ولم يتحرك نحو القبرْ
وتحجّر فوق الأذرع نعش الصبرْ
صبّوا، نغلق باب الدهشة نسحق وجه العصرْ
صبّوا، نشرب هذا ريق زجاجٍ أزمن حافي التابوت
وما ندريهْ
من عسل الله الخالد من حبات الحنطة من أشداق المصروعينْ
صبّوا، نشرب عطر الناس المبتّلين
لا يحلو طعم الجلسة دون اللحم ودون الخمر
الجيد والأعراضْ
من أجل اثنين الفقر الأسود والأمراضْ
قبّلت الخنجر في خدّيه وجئتك يا مولاي أدّوب
ماء حيائي بين يديكْ
خذني لمعة زهو في عينيك
فأنا أبرع من يهديك الشعر، يزيّن
صبح جبينك بالكلمات
أقسمت أمامك لن أتجرأ، لن استمطر
دمعة حزن للأموات.
خذني عندك يا وهّاب المحتاجينْ
ازرعني قمراً أوشك أن يستشهد قبل سنينْ

ازرعني وسط الشوك وفي الأنقاض وتحت الطين
لن تسمع مني غير ثنائك حين يطلّ
السأم المترف من عينيكْ
ستجدني حاكي الليل الطائع في كفّيكْ
فأنا يا مولاي الطيب حتى الموت..
يملؤني ظلّك حتى الموتْ..
تغمز أضحك..
تزجر أصمت..
تمنح أحمد..
ترفع أخفض... أنت السّيد حتى الموت.

تعبر الأفعال المكررة، وكذلك الأسماء المكررة أيضاً عن شخصية الشاعر التي تجسد الإنسان السوداني المقهور بفعل الظلم والفقر والجوع والمرض والحرمان، وهذه الصورة النمطية اللتي تكررت في شعر مصطفى سند تقابلها صورة الظالم المهزوم، والقاتل، والسارق. فالشاعر يوظف فعل الأمر بكثرة في لوحاته الشعرية، حيث استخدم الفعل "صبّوا" عدة مرات ليعبر عن حالة الرفض والصدام واللاخوف من أولئك الظالمين الذين يقفون وراء الجوع والمرض والخوف الذي يصيب ابن السودان. فالشاعر يصرخ بالفعل "صبّوا" وبطريقة استهزائية أو ازدرائية، حيث يقول لهم بأننا مستعدون أن نشرب عطر الناس المتبلين، من جراء المرض والبرد. فالطعام والماء الذي يأخذه أولئك الطامعون والظالمون فهو من عرق وتعب المظلومين والفقراء والمقهورين، فهم يعملون ليزداد هؤلاء غنى، بينما هم يزدادون فقراً وجوعاً وحرماناً ومرضاً.

ويرسم الشاعر بالكلمات صورة ازدرائية تمثل الإنسان المقهور والمعذب في إزاء الظالم الذي يقف منتصباً كالصنم، حيث بدا صوت الشاعر هنا معاتباً بطريقة غير مباشرة ذلك الظالم المستبد. إذ يبدي الشاعر وهو يمثل صوت المقهورين من أبناء السودان وهو يخاطب هذا السيد الظالم بأنه على استعداد لفعل أي شيء لإرضاء غرور هذا السيد، فهو رهن إشارته، فإن زجر يصمت المقهور وإن غمز يضحك كذلك، كما يشكر على أي شيء يقدمه ولو كان فتاتاً، حتى وإن أمر بالموت فإنه مطيع له، ولهذا يكرر الشاعر فعل الأمر ازرعني، وكذلك كلمة الموت، حيث يقول:

ازرعني قمراً أوشك أن يستشهد قبل سنين
ازرعني وسط الشوك وفي الأنقاض وتحت الطين
لن تسمع مني غير ثنائك حين يطل
السأم المترف من عينيك

ثم يقول في مواضع أخرى مركزاً على جوهرية الموت في النص.

ممتلئ حتى الموت
أنت السيد حتى الموت

كما وقف الشاعر في أكثر من موقف معبراً عن حالة الذل والاستسلام أحياناً أمام هذا الطاغية الظالم الذي جعل من أبناء السودان سواء في الجنوب أو في أي بقعة من الوطن السوداني مجالاً للظلم والفقر والمرض والقهر والحرمان، ولذا كرر الشاعر استخدام الفعل "خذني" حيث يقول:

خذنى لمعة زهو في عينيكْ
خذني عندك يا وهّاب المحتاجين

وبهذا استطاع الشاعر أن يجعل من ظاهرة التكرار في لوحاته الشعرية طاقة تفجر المشاعر، وتعبر عن حالة الرفض والازدراء من الظلم والظالمين الذين يقفون أمام حرمان ابناء السودان من حقهم في العيش الكريم، بعيداً عن الخوف والمرض والجوع، ولعل هذا الاسلوب اللغوي قد أعطى النص الشعري قدرة فنية جعلت منه لوحة مسرحية بين المظلوم وسيده الظالم. حيث وظف الشاعر الأفعال والأسماء المكررة بطريقة تجعل من القارئ جزءاً من النص ومتفاعلاً مع ما يطرحه من صور المعاناة عن أبناء السودان.

أسلوب الالتفات

يعد أسلوب الالتفات أحد الظواهر التي تعبر عن التحولات في بنية اللغة الشعرية، ويشيع استخدامه وتوظيفه في الأعمال الإبداعية وبخاصة الشعر، فالتحول في استخدام ضمير المفرد إلى الجمع أو ضمير المخاطب إلى الأنا أو الماضي إلى الحاضر يمثل حركة لغوية عميقة تعطي العمل الإبداعي قوة في التعبير والدلالة[1].

ولعل أبرز مجالات الالتفات التي يعبر من خلالها الشاعر عن طاقته الإبداعية هي الصيغ والضمائر، والبناء النحوي والأدوات والمعجم[2].

وقد وظف مصطفى سند في قصائده أسلوب الالتفات توظيفاً جيداً، حيث استطاع أن يخلص اللغة من السكون والجمود ويحررها من دوائر الممارسة السطحية

(1) حسن طبل: أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية، المدينة المنورة، 1990، ص63.
(2) المرجع نفسه، ص63.

والضيقة، "يجليها وينقيها لفظاً وأسلوباً، يحييها ويبعثها لتحيا تجربة جديـدة تعـيش في الذات والزمن، فهو شاعر ينقي الأشياء ويصفي عتماتها عبر التأمل المستبصر"[1].

يقول الشاعر مصطفى سند في قصيدته "أغنيات للصيف القادم"[2].

لنا صداك والحفيف يا جواد رحلة الهبوط
في منازل العيون
لنا هدير بوقك الليلي والنبيذ والصراخ والجنون
ودورة بهار لم الزنوج، دورة بشاطئ العراة
دورة بغابة العبيد والسجون
لنا صداك يا حضارة البنوك والملوك
يا حضارة النقود
من صدر ناطحات الليل جاءنا القضاة والشهود
وجاءنا اليهود
فنحن في شوارع المدائن الموشحات بالثلوج
ننزف الوقود
ونحن في حساب اللهو اسطوانة بمشرب
يؤمه الرعاة آخر النهار
تصب في عروق الصمت والدخان أغنيات الدمع
آهة جريحة القرار

---

(1)فضل الله أحمد عبدالله: مصطفى سند يبتكر الصورة ويخلق الرمز، من خلال الموقع الإلكتروني: www.alshahafa.info.27/09/2007.page1 of 3

(2)مصطفى سند: البحر القديم: ص46- 53.

لنا صداك يا عصابة الحشيش والأفيون
يا عصابة الدوار
لأننا نشم كل ليلة رياح الزهو
من قلوبنا المعلقات بالصنادل الشرقية البحار
لنا وما لنا وأنت حين يبرد الصدى
وتعشب الحروف في حناجر المبشرين
تناظرين أعين الجياع بالدراهم المثيرة الرنين
وقفت في محطة الدموع أستريح
أشك في صدارى القديم صورة المسيح
أصافح الوجوه يا هواي بالوجوه حين ترتدي
براقع الشموس حين لا تبيح
لأعين الغريب أن تمسّ حرمة الصمود
في قناعها الجريح
يا سنبل الخريف لا تهزّ منكبيك للنسيم
هذه الحروف أنت في جبينها شعار كبرياء
لا تطعم الجنادب الصفراء كلما احتقنت
بالحبوب في مواسم العطاء
وكن لكل فوهةٍ وقودها وكن لكل قطرة
من الدماء
بريق جرحها الذي يضيء فوق حائط السماء
تراه أعين الشعوب حين ينزل المحاربون

ساحة القتال
نوافذاً من الندى، نوافذاً من الهوى الحبيس
بين أضلع الرجال
يراه كل من يبيع زهرة الحياة راهباً
يلف شعر الليل في مناسج النضال
وقفت في محطة الدموع أرفض البكاء
نجم أمتي العنيد مزّق السماء، زلزل الجبال
صبرت يا ابن مريم البتول يا سلام روح العالم
الغريق في بحيرة الضلال
صبرت يا مهاب الأمس يا غريب اليوم
حاسراً وعارياً وجافياً بلا نعال
تنام في الصليب حين أمطرت وحين أمسكت
تنام في محفة العذاب
يموت نهر الشمس في حناجر المهاجرين
حين يعبرون ظلك المهاب
من أيّ سكتين تنهض الرياح في يديك
مسرجات صندل وعطر شمعدان؟
من أيّ سكتين يقدم الذين تنبع الشموس
من أكفهم فيسجد الزمان
من أي سكتين؟
من صدى يرف تحت أضلع المطلسمين بالرصاص والدخان
فواصل الحديث جدّ من يجدّ، جمر من يفي بما عليه

زهو من يدمر المسارح التي تمارس البغاء كل ليلة
وتعرض الهوان
صبرت حين أنضجت محارق الوقار مقلتيك
حين مسّك المشيب باكراً وبات في جبينك الذهول
صبرت حين مزقت سنابك المغول
رئاتك المباركات صافنات العزّ حيث عانق الرسول
مصلباً عليك في الإسراء، قبلة السلام
وجه أمك البتول
من أي سكتين راشت النصال قبل فجرنا
الروحيّ غيلةً فخيم الذهول؟
سيزهر الحديد في دروبنا المساهرات للشروق، تنبت
قوافلاً من الرجال، فيض ناجزين، سيل مبدعين
بحر واعدين يسرجون صهوة السماء، يلجمون شذى
الليل يغمرون أعين السهول.
بغضبة المخاصرين نهدة البروق في مراقص الجحيم
نعود في عيون الصيف في الشتار من ممالك
النعاس من رواقنا القديم
نعود والمدى قوانص تحوم.. والصدى يرن
في مداره الهزيم
يا نسمة العبور سعّري بَنيكِ لا يباع من يخفّ
يوم توقد الكوى وترفع الصحاف

الشمس في كئوسها مشارط الثلوج والدماء والرعاف
الشمس في كئوسها تحيض قدس شعرنا
الجريمة العفاف
دماً في الليل والنهار... في حلوق الصمت
في عروق هامشٍ غريب
يا نسمة العبور ليس من يجيئه الكلام مثل من يرى
وليس من يبين مثل من يغيب
فالوعد يا حبيبة الأسى لقاك نادماً وتائباً وصادقاً
وعائداً يعود في عيونه هواك يغزل السحاب واحةً
وينسج الغيوم
لصيفك الجريح في مطار الصبر صيفك الذي
أصابه الوجوم
عساه لا ينام مرتين غافياً ولاهياً.. عساه
يستعيد وجهه الرهيب في مطالع الإياب
في مواسم القدوم
عندما شنق أوكتا في مدخل المدينة كان يغني
سيدي وتاجي الذي عيناه فانوسان من دم البنات
توضأ الصباح في عروقي
وهزّني كهزة الإبريق صبني في الوجه واليدين
من أجل ركعتين
من أجل فرض عين
تناقل الضحى وساح في الظهيرة الحمراء

خطاه نهرةٌ تحكرت ما بين قلب الأرض والسماء
خطاه.. يا مدائن البكاء
تجرّني بلا حريرةٍ ولا ضريرة ولا غناء
تجرّني لدوخة الضريح أرفع الذي شممته في المهد
"سبر" جدتي.. لصرعة الدوار
أعود راكزاً على جواد الريح ناشراً على البحار
حرائر الدموع يستحمّ بدرى الصبيّ
في وسامة النهار
أنا هواي ما يرنّ في مدائح الملوك
صك حكمة وزهو كلمة بلا تفضل ولا غرور
أنا ومن سواك يستطيع أن يمزق
الشراع في مراكبي ويلجم القطار؟!
تشابهت في عينك الأمور
وأسقط الدوار
يديك في جهنم التي حفرتها وحلّ في دماك
سلّم الرعاف
يا بهجة الصحاف ها هنا وبهجة الحضور
إن كان سيدي الوقور
يسيح في دروبنا بجبةٍ وسبحةٍ
يضلنا ولا يخاف
سنفتح المدائن المسوّرات في نهاية المطاف

الحرف لا.
والصدق لا.
والطهر لا.
لأن ساحة العبور في مطارنا القديم
توضأت بالنار والجحيم
لأن سيدي الذي عيناه نجمتان من رماد
تكوّم الصباح في بوابة الحريم
محنطاً بالجنس والدموع
دعته؟ لا والله بل تعوذت جدرانها.
وأقسمت أزقة البلاد
بأن للصباح حرمة تسدّ قاع الليل
تنسج الدروع
من حوله وتحجب الذي نراه ما نراه
بين عطفةٍ وظل دار
لكن سيدي الجريء في وضحة النهار
لسيدي غنيت للوقار للصلاح للخشوع
لوجهة المضيء عبر قاعة الشموع
لطهره النقي قلبه الأبي صوته القوي
للقيام للسجود للركوع
لما سمعت منه ما قرأت عنه
سرّ حبه الدفين في قلوب الناس في مواقع الجموع
له.. لسيدي الذي عيناه بقعتان من دم السبوع

تناول الشاعر في قصيدته الموسومة بـ "أغنيات للصيف القادم" حالة التوتر والصدام بين السودان ممثلاً بشعبه الإفريقي وحضارته الإفريقية كذلك، وبين الآخر ممثلاً بالغرب المستبد والمستغل، فهناك حالة الظلم والفقر والجوع والتشرد التي يعيشها أبناء السودان وربما الجنوب منه وبين الغرب ممثلاً بقوته المادية حيث البنوك والجشع والاستغلال والتردي الأخلاقي. ولذا فقد بدت حالة التحدي والمواجهة بين طرفي المعادلة الظالم والمظلوم، إذ وظف الشاعر مصطفى سند صيغة الضمير في حالة الإفراد، والجمع، حيث جاء ضمير الأنا للتعبير عن التحدي والزهو الفردي عند الإنسان السوداني، كما أن ضمير الجمع قد عبر عن حالة الوعي والتحدي والاعتزاز عند عامة أهل السودان. ولذا كثر استخدام ضمير "لنا" أكثر من مرة مفتتحاً به قصيدته، حيث يقول:

لنا صداك والحفيف يا جواد رحلة الهبوط
في منازل العيون
لنا هدير بوقك الليلي والنبيذ والصراخ والجنون
لنا صداك يا حضارة البنوك والملوك
يا حضارة النقود

كما وظف الشاعر صيغة "الأنا" بشكل واضح ومركزي في هذا النص، حيث يقول مبيناً حالة التحدي والرفض للآخر بكل ما يمثله من قوة واستبداد:

أنا هواي ما يرن في مدائح الملوك
صك حكمة وزهو كلمة بلا تفضّل ولا غرور
أنا ومن سواك يستطيع أن يمزق
الشراع في مراكبي ويلجم القطار؟!

إضافة إلى ذلك، فقد استخدم الشاعر صيغة الفعل الدال على المستقبل كثيراً، وهذا يمثل رؤية الشاعر المتفائلة نحو تغيير الواقع المؤلم الذي فرض على أبناء جلدته، ولهذا فطالما توعد الشاعر من ظلمه واستبد وقهر أبناء وطنه بالنصر والتحرر، حيث يقول:

سنفتح المدائن المسوّرات في نهاية المطاف
الحرف لا.
والصدق لا.
والطهر لا.
لأن ساحة العبور في مطارنا القديم
ثم يقول في موضع آخر
سيزهر الحديد في دروبنا الساهرات للشروق، تنبت
قوافلاً من الرجال، فيض ناجزين، سيل مبدعين
بحر واعدين، يسرجون صهوة السماء، يلجمون شذى
الليل، يغمرون أعين السهول

وقد ارتبطت صيغة الفعل المضارع بحالة الحاضر والمستقبل عند الشاعر، فها هو يجسد في لوحاته صوراً تشخيصية، حيث جعل من الأشياء المعنوية أو الجمادات رموزاً حية تفيض بالحركة، وذلك من خلال قدرة الشاعر اللغوية التي استطاع أن يجعل من خلالها التشخيص محوراً أساسياً في رسم لوحاته الشعرية.

ولذا فقد جاءت صيغ الأفعال مرتبطة بهذه الحركة اللغوية، حيث جعل الزمان إنساناً يسجد متعبداً خاشعاً، وكذلك السماء جواداً يصهل عبر حركة الزمن، والحديد أصبح نباتاً يزهو كما هو في اللوحة الشعرية موضع التحليل، حيث يقول:

سيزهر الحديد، ثم يقول يسرجون صهوة السماء، من أكّفهم فيسجد ا لزمان

كما جاءت صيغ وأدوات الاستفهام والنداء والتعجب متناغمة مع أسلوب الالتفات في حركة لغوية تنبض بالحركة والحياة والحضور، حيث استطاع الشاعر أن ينتقل من خلال هذه الصيغ والأدوات من حالة إلى أخرى، حيث يقول:

من أي سكتين تنهض الرياح في يديك

مسرجات صندل وعطر شمعدان؟

ثم يقول: أنا ومن سواك يستطيع أن يمزق

الشراع في مراكبي ويلجم القطار؟!

وكذلك في حالة النداء يقول:

صبرت يا ابن مريم البتول يا سلام روح العالم

الغريق في بحيرة الضلال

صبرت يا مهاب الأمس يا غريب اليوم

حاسراً وعارياً وحافياً بلا نعال

المراجــع

1. بدوي، عبده: الشعر في السودان، سلسلة عالم المعرفة، الكويت 1981.
2. خمري، حسين: بنية النص: نسق الثقافة، مجلة اللغة والأدب، العدد رقم8، جامعة الجزائر، 1996.
3. رواينية، الطاهر: النص: البنية والسياق، مجلة اللغة والأدب، العدد رقم 8، جامعة الجزائر 1996.
4. أبو زيد، محمود: مشكلات المنهاج في التحليل الاجتماعي للأساطير، مجلة عالم الفكر، مج16، العدد3، الكويت، 1985.
5. السد، نور الدين: تحليل الخطاب الشعري، مجلة اللغة والأدب، العدد رقم 8، جامعة الجزائر، 1996م.
6. سند، مصطفى: ديوان البحر القديم، دار الجامعة الخرطوم للنشر، ط2، الخرطوم، 1979.
7. شابير، ماكس وهندريس رودا: معجم الأساطير، ترجمة حنا عبود، دار الكندي، دمشق، 1989.
8. الطالب، هايل محمد: البنية اللغوية والأسلوبية في النص الشعري www.alimbaratur.com3.10.2007, page5of14
9. طبل، حسن: أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية، المدينة المنورة، 1990.
10. فضل الله أحمد عبدالله: مصطفى سند.. يبتكر الصورة.
على الموقع الإلكتروني: www.alsahafa.info.27.09.2007. page1of4
11. عبدالحي، محمد: الأسطورة الاغريقية في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية، مصر، 1977.
12. عبدالمطلب، محمد: مهارات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1995.
13. القعود، عبدالرحمن محمد : الإبهام في شعر الحداثة، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 2002.
14. محكر، نهلة: مختارات من الشعر السوداني www.igdelglad.net.1.10.2007.page1of4

وارين، أوستن، ويلك، وارين: نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، دمشق، 1972.



5

الفصل الخامس

ثنائية الحياة والموت في شعر محمد القيسي

الفصل الخامس

ثنائية الحياة والموت في شعر محمد القيسي

لقد شغلت قضية الحياة والموت تفكير الإنسان منذ بدء الخليقة حتى اليوم، فقد كانت موضوع القلق والتوتر والتفكير عند الأخوين هابيل وقابيل عندما قتل أحدهما الآخر وقف أول مرة عند مشكلة الموت. كما لم يتوقف بني البشر عند حدود مشكلة الحياة والموت بل تعدت بذلك السؤال حول ما بعد الموت، وبالتالي أصبح هذا المشكل المقلق موضع التفكير والتأمل ليس عند الفلاسفة فقط بل تجاوز ذلك إلى كل الديانات السماوية وغير السماوية، ويرى أحمد محمد عبد الخالق أن "الوعي بالموت له تاريخ طويل يسبق محاولة سقراط تهدئة ثورة أصدقائه وتلاميذه قبل أن يتجرع السُّم. وقد عرفت ملحمة "جلجامش" للسومريين عام 3000 ق.م. والتي يحتمل أن يرجع أصلها إلى ما قبل هذا التاريخ. وتعبر هذه الملحمة عن كل من الرغبة العميقة في النصر على الموت والشك في أن السحر أو المكر أو الفضيلة أو القوة يمكن أن تحقق هذا الهدف"[1]

لقد تعرضت كل الديانات السماوية وغير السماوية منذ أمد بعيد إلى موضوع الحياة والموت، ولعل الدين بشكل عام هو المجال الرحب للاستكشاف، فهو الذي يجيب بشكل أو بآخر عن طبيعة الحياة الدنيا ومآل الإنسان بعد رحيله من هذه الدنيا لمواجهة حقيقة الموت. ولذا فإن العلاقة بين الدين والموت ذات جذور عميقة –كما يرى المؤرخ العالمي أرنولد توينبي– حيث أن المعتقدات الدينية لدى قدماء المصريين من الفراعنة ما يوضح حقيقة قلق الإنسان من الموت، وفكرة الحياة بعد الرحيل، وقد كانت تشكل هذه المسألة جوهر الديانة الفرعونية، ولهذا بقيت مقابرهم وأهراماتهم شاهدة للعيان على امتداد القرون على مدى سيطرة فكرة

الحياة والموت على حياتهم.[2]

وقد سيطرت الأساطير والقصص في التراث الإنساني التي تعاين مسألة الحياة والموت على عقل الإنسان، ولعل الفكر الوجودي قد عاين هذه المسألة التي أقلقت الإنسان منذ أقدم العصور إلى اليوم، حيث يرى جون ماكوري في كتابه الوجودية بأن "الأساطير التي تتحدث عن العالم الآخر والحياة الأخرى لها بدورها أهمية وجودية خاصة. فقد نظرت الأنثروبولوجيا الحديثة إلى الوعي بالموت على أنه العنصر الأساسي الذي يتألف منه وجود الإنسان. وعلى أنهه سمة من السمات الرئيسية التي يتميز بها عن الحيوان، فأنت عندما تعي الموت فإنك عندئذ تعي الحياة في مواجهة نهاية، والأساطير التي تتحدث عن العالم الآخر ليست تأملات بدائية حول نهاية العالم، لكنها بالأحرى محاولات للعثور على إطار من المعنى يمكن أن يكون فيه مكان للوجود البشري الزائل الفاني، فالحياة الأخرى تعبر عن مدى فهم الإنسان لوجوده بوصفه "وجوداً" يتجه نحو نهاية "إن شئنا استخدام عبارة هيدجر، ولقد أدى تطبيق مناهج التفسير الوجودي على الأساطير إلى فض مغاليق مناطق شاسعة على المعنى وكشف التعقد الذي يتسم به فهم الإنسان الأول لذاته حتى برغم أن هذا الفهم لم يكن قد وصل إلى مستوى الوعي الواضح وكان لا يزال محتجباً بالرموز"[3]

فالحياة والموت إذن هي الشاغل لبني البشر، وتشكل هذه المسألة جوهر وجودهم، ومركزية تفكيرهم، ولعل ما يقلق الإنسان هو الآمال المعلقة على هذه الحياة من حيث أسلوب العيش والتعليم وبناء الأسرة، وتكوين المستقبل المريح له ولأسرته، فضلاً عن الهموم الواسعة المرتبطة بالمكان والزمان الذي يعيش فيه ليصل إلى مستوى الهم الوطني ومدى التطلعات التي يسعى إلى تحقيقها الإنسان له ولأسرته

الحياة ولأمته بشكل عام.

ولذا فالموت نهاية قد يسعى إليها الإنسان طلباً للحياة الأخرى حسب معتقده، فالمسلم يسعى إلى الحياة كما يسعى إلى الموت من خلال الشهادة في سبيل وطنه وأمته ودينه، إيماناً قاطعاً منه بأن الشهادة هي الطريق نحو الحياة الفضلى التي وعد الله بها المسلمين. فالجنة هي الأمل والرجاء والمسعى التي يسعى إليها الإنسان المسلم المؤمن بالله وبرسوله إيماناً حقيقياً.

ولذلك فالموت في الدين الإسلامي "ليس ذلك المجهول الذي يبث الخوف والرهبة في النفوس، ولكنه قضاء الله وحكمته في أن يعيش الإنسان عمراً زائلاً في الدنيا، ثم يعيش عمراً خالداً في الآخرة، قال تعالى: ﴿وَإِنَّا لَنَحْنُ نُحْيِۦ وَنُمِيتُ وَنَحْنُ ٱلْوَٰرِثُونَ ﴿٢٣﴾﴾ (الحجر: ٢٣). ﴿وَمَا كَانَ لِنَفْسٍ أَن تَمُوتَ إِلَّا بِإِذْنِ ٱللَّهِ كِتَٰبًا مُّؤَجَّلًا ۗ وَمَن يُرِدْ ثَوَابَ ٱلدُّنْيَا نُؤْتِهِۦ مِنْهَا وَمَن يُرِدْ ثَوَابَ ٱلْءَاخِرَةِ نُؤْتِهِۦ مِنْهَا ۚ وَسَنَجْزِى ٱلشَّٰكِرِينَ ﴿١٤٥﴾﴾ (آل عمران: ١٤٥). واليوم الآخر أصل قوي من أصول الدين الإسلامي، لذا اهتم القرآن الكريم به، وكما أن للحياة حكمة، كذلك فإن للموت حكمة وغاية، وتكتمل الحكمتان في اختبار الإنسان وامتحانه في حياة أخرى باقية. قال تعالى: ﴿تَبَٰرَكَ ٱلَّذِى بِيَدِهِ ٱلْمُلْكُ وَهُوَ عَلَىٰ كُلِّ شَىْءٍ قَدِيرٌ ﴿١﴾ ٱلَّذِى خَلَقَ ٱلْمَوْتَ وَٱلْحَيَوٰةَ لِيَبْلُوَكُمْ أَيُّكُمْ أَحْسَنُ عَمَلًا ۚ وَهُوَ ٱلْعَزِيزُ ٱلْغَفُورُ ﴿٢﴾﴾ (الملك: ١ – ٢)"[4].

وأما على الصعيد الإبداعي عند الشعراء والفنانين فقد بقي للحياة والموت معنى آخر لديهم، فالموت هو مقلق يدعو أحياناً للخوف والإحباط والألم وبخاصة عند المبدعين الذين يرون في الحياة والموت موضوعاً آخر خارج إطار الرؤية الدينية الإسلامية. فالموت أصبح عند كثير من المبدعين الذين رثوا أنفسهم وهم على قيد

الحياة من أمثال بشر بن أبي خازم، ومالك بن الريب، وكذلك بعض الشعراء والروائيين الذين انتحروا رفضاً للحياة ومتابعتها، حيث رأوا بالموت خلاصاً وراحة لهم، فهل الموت أصبح العبقرية الملهمة للمبدعين، كما هو حال الفلاسفة والمفكرين.

إن الموت أصبح يعني الحرية عند كثير من المبدعين، خروجاً عن متاعب الحياة وضغوطها النفسية والجسدية، وما تسببه بالتالي من قلق حول مصير الإنسان ونهايته. ولعل هذه الرؤية أقرب إلى رؤية الفلاسفة والوجوديين الذين آمنوا بأن الموت يعني الحرية، والقدرة على اتخاذ القرار، وهذا ما يميز الإنسان عن غيره من المخلوقات[5].

ولذا فقد شكلت الحياة والموت قلقاً واضحاً ومركزياً في وجدان وتفكير المبدعين من شعراء وكتاب وروائيين وفنانين عبر العصور، بل كانت هاجس الإنسان ومدعاة قلقه وتوتره أيضاً، يقول أحمد محمد عبد الخالق في كتابه قلق الموت: "الحب والكره عاطفتان أساسيتان متقابلتان لدى الإنسان، لهما مكان بارز في نفسه ومكانه، فهنالك في الحياة التي نعيشها جوانب نحبها ونكلف بها موضوعات وأشياء وأزمنة وأمكنة وأفكار وأناس. ومن ناحية أخرى هناك نواح مزعجة نكرهها ويشتد مقتنا لها: الفشل والإخفاق، التعاسة والشقاء، الحاجة والعوز، الجهل والمرض، وغير ذلك الكثير. ونلاحظ بوجه عام أن كره معظم الناس –خاصة غير المحصنين بالدين– لهذه الجوانب مجتمعة، لا يعد له كرههم للموت ونفورهم منه ومقتهم له، فليس أكثر من الموت لديهم موطناً للكره.

القلق والسكينة حالتان أساسيتان متقابلتان لدى الإنسان في كل زمان ومكان،

تعرضان له وتتناوبان معظم سني حياته. فهنالك أحوال تتميز بالقلق والانقباض والضيق، وغير ذلك من الانفعالات الإنسانية السلبية، كما أن هناك حالات تتسم بالسكينة والهدوء والرضا وراحة البال والطمأنينة والاسترخاء. ولهاتين الحالتين (القلق والسكينة) مثيرات مختلفة وعديدة منها: الصحة والعمل والمال والمستقبل والأبناء، ولهذه المثيرات خواص فريدة، فقد ينتج عن كل منها دون استثناء في ظروف معينة بطبيعة الحال حالة قلق، أو حالة سكينة. وليس من المتوقع إلا في حالات نادرة جداً أن يندرج الموت في طائفة المثيرات التي تنجم عنها حالة السكينة، بل إن الأكثر توقعاً أن ينتمي إلى فئة المثيرات التي تترتب عليها حالة القلق، فليس كالموت سبب للقلق"[6]

وفي ضوء هذا التمهيد عن ثنائية الحياة والموت، وما ينتج عنها من تصورات لدى القدماء والمعاصرين أو الفلاسفة والديانات السماوية وغير السماوية، فستبقى هذه المسألة مقلقة للإنسان، ولا يجد ما يطمئن قلبه إلا ما يطرحه القرآن الكريم حول مآل الإنسان والحياة الأخرى المرتبطة بالبعث والنشور وهذا ما يطمئن الإنسان المسلم المؤمن بالله واليوم الآخر.

وقد شكلت هذه الإشكالية هاجساً أساسياً في حياة الشاعر المعاصر محمد القيسي[7]، نظراً لرهافة حسه، وقلقه المنبعث من التحديات القاسية التي عاناها من جراء احتلال وطنه، وتشرد أهله، وتنقله من مكان إلى آخر عبر أقطار العالم المختلفة ما جعل من قضية الحياة والموت هاجساً وقلقاً لا يفارق المشاعر، مما جعله يجسد هذه المعاناة، وهذا القلق أمام رهبة الموت وقسوة الحياة من خلال لوحاته الشعرية، فكانت له رؤيته للإنسان والمكان والزمان في إطار ثنائية الحياة والموت التي شكلت جوهر أعماله الشعرية.

ولهذا فسوف تعاين هذه الدراسة ثنائية الحياة والموت في شعر محمد القيسي من خلال المحاور الآتية:

- الإنسان ورؤيته للحياة والموت.
- المكان: جدلية الحياة والموت.
- الزمان: جدلية الحياة والموت.

الإنسان ورؤيته للحياة والموت

لقد جسّدت حياة محمد القيسي تضاريس الحياة بكل ألوانها الزاهية والمعتمة، ففيها الأيام المشرقة بين أهله وأسرته، ولكنها أيام قليلة إزاء الشطر الكبير من عمره الذي قضاه غريباً ومشرداً وحزيناً تطارده أحلام العودة لوطنه فلسطين المكان والزمان والإنسان. فقد أمضى القيسي حياة قلقة وحزينة يلفها السواد والألم والحسرة. حيث جسد الموت الصورة الماثلة في حياة الشاعر، وقد حاول إبعاد هذه الصورة ولكن دون جدوى، فقد بقيت ملازمة له، بحيث أصبح مشهد الموت بكل تفاصيله يشكل سيرة حياة الشاعر[8]. يقول القيسي في سيرته "الموقد واللهب حياتي في القصيدة": "إن الحزن في شعري نتاج حياة، امتدت من المخيم حتى وعي المخيم، فالوقت العربي الرديء هو ليس حزن ذات منكسرة بقدر ما هو تطلع هذه الذات لتهيج الآخر في محاولة لتجاوز الحالة، وهو ليس حزناً قاتماً وعدمياً لأنه مرتبط ارتباطاً جدلياً بجزئيات الحياة... الشعر والفن عموماً هو فعل احتجاج ضد الواقع"[9]

ولذلك فقد بقي الشاعر يعبر عن هواجسه وخوفه من المجهول، ومن الموت

والغياب من خلال الكلمة المتدفقة المعبرة عن الحالة النفسية للشاعر، حيث يقول القيسي: "كثيراً ما انتابني الخوف من الصمت، بعد صدور مجموعتي الأولى "رأيه في الريح" أحسست أني لن أكون قادراً على الكتابة من جديد، وأني في طريقي إلى صمت طويل ويتم خاص. وحزنت لذلك كما لو أني إلى عزلة أمشي ومغيب مبكر، ذلك أن الصمت لا يرادف الغياب حسب إنه يعني فقدان المعنى كما يعني هشاشة الخيوط التي تشدني إلى الحياة، وستكون أيامي فقيرة بلا شعر أو كتابة"[10]

ويعبر الشاعر عن حالة المجهول والخوف من الموت في موضع آخر من كتابه الموقد واللهب بقوله: "ببساطة نكتب الشعر لأن شيئاً ما سيحدث، ولأننا في الدرجة الأولى خائفون من الحياة، من الأشياء، وأننا نلجأ للكتابة ربما لقتل هذا الخوف"[11] كما يقول كذلك: "إن قصيدتي الأخيرة هي قبري، موتي الذي سيكون صاخباً وبسيطاً في آنٍ، لربما في مكان غريب، وبلا مثوى معروف، إذ ذاك أمنح حياة أخرى وأهزأ من جديد بالموت"[12].

وقد عبر الشاعر عن تفاصيل حياته، وخبايا نفسه، من خلال قصيدة "الليل والقنديل المطفأ"، التي تجسد حالة الحزن، والحرمان، والإحباط، والغربة، والظلمة، فهذا كله شكل مصدر الحزن وهاجس الموت، وسرعة الغياب في المجهول عند الشاعر. يقول: [13]

اللّيلُ وقنديلي المُطفأُ
والصمتُ المطبقُ والجدرانْ
وصريرُ الريح الضائعِ في جوف الليلْ
ونجوم شاحبة تغربُ، صفراء اللونْ

وبقايا أغنية يلفظها مِذياعْ
سَكبتْ في قلبي الأحزانْ
جَمعتْ في بيدر إحساسي الأشجانْ
وإنثالتْ في روحي شلاَّل عذاب وهوانْ
وأنا والقلب وهُدبي المُبتَلْ
نجترُّ الحزن ونقتات الحرمانْ
نركض خلف الحُلم الهارب مِنّا
الحُلم النائم في إيوان الغيبْ
ما زلنا نحلمُ أنْ نلقاه
في درب العُمر ولو مَرَّةْ
كي يملأ دنياي فيفضُ سناه
فلقد أعيانا عبءُ الصخرةْ
عبءٌ يُرسبُ في أعماق مُنانا الحسرةْ
يرمي بالسُّهدِ طيور القلبْ
ونظلُ نطارد في الوهم خيالا
ونجوسُ التيه ونعبرُ غاباتِ الموتْ
ويظلُّ القنديلُ بلا زيت
وأنا والليلُ المطبق

أشلاءٌ ضائعة تتمزق
تُضنينا الأشواق فلا نشكو
ونموت إذا عرَّتنا الشمسْ
أو سبرت منا الأغوار
ننشدُ في ظل دروب الغربة والترحال
نهراً يغسلُ فينا الأحزان
ننشد شمساً تدحو عن درب العودة أشباحَ الظلمةْ
ننشدُ نجمةْ
تحضننا في ليل اليأسْ
تهدي خطوات القلبْ
للحُلم، الضائع، للطفل، الغافي في حِضِ الغيبْ
علَّ جراحات الأمسْ
تخمدُ جَذوتُها ويجفُّ غدير الأحزانْ
ونذوب صلاةْ
ونعود كمنْ يحرثُ في الملحْ
لا نجني غير عذاب الجُرحْ
غيرَ ضياع الأحلامْ
لنعيش كالأغراب تحت الشمسْ

ما زلنا نحملُ فوق الصدر بقايا الأحزانْ
نصرخُ في وجهِ الأيام
نتحدى في إصرار جلاَّد العصرْ
وسياطُ الغربة تُدمي فينا الوجدانْ
ما زلنا نمخرُ في الليل دياجيرَ العُمرْ
ننهلُ في كأسِ الصَبر
ومع الخفقات ونوحِ الآه
تُورق أزهارُ محبةْ
تُولدُ رغبةْ

تعاين هذه القصيدة الحالة النفسية للشاعر الإنسان، فقد وضع الشاعر لها عنوان الليل والقنديل المطفأ، وهذا يجسد الظلمة والحزن والغياب والمجهول، كما أن هذه القصيدة هي واحدة من قصائده المنشورة في ديوانه "راية في الريح"، هذا الديوان يمثل تجربة القيسي الشعرية، تلك التجربة التي جعلت من مواجهة المجهول والموت مجالاً لها. فالشاعر يبكي حاله من خلال الكلمات، ويتوجع من خلال الإيقاع الصامت في النص الشعري، إذا عبر عن هذه الحالة بقوله:

نجترُّ الحزن ونقتاتُ الحرمان
نركضُ خلف الحُلم الهارب منّا
الحلم النائم في إيوان الغيب

فحالة الحرمان والتشرد وقسوة المحتل الذي قتل الأحلام والآمال عند الشـاعر، هو واحد من مئات الآلاف الذين شردوا من وطنهم فلسـطين، وتعرضـوا للتشـرد من مكان إلى آخر في ظروف نفسـية قاسـية جعلـت مـن الحـزن والحرمـان والحلـم الهارب عنوان العيش والحياة اليومية.

وقد عبرت القصيدة عن لغة الشاعر ومعجمه الشعري أصدق تعبير، إذ تمثلـت مفردات الليل، والحزن، والضياع، والهرب، والحرمان، والغربة، والإعياء، والجراح، والموت، في مفاصل النص الشعري بحيث شكلت هذه المفردات الطاقة التي شحنت النص بالقوة والحركة، لذلك فقد جاءت القصيدة لوحة معبرة عن الشاعر الإنسان الذي تتنازعه عوامل الخوف، ويطارده شبح الموت بحيث بدت صـور الحيـاة أمامـه معبرة عن الغربة والترحال وأنهر الحزن، وغابات الموت.

ويواصل الشاعر التعبير عن دموعه وحزنه وهو يودع أحبابه بكل مشـاعر الألم والحسرة، ولعل لحظات الوداع هذه تعكس الحالة النفسية للشاعر نفسه، فهو يبكي نفسه، وعيونه شاردة من رهبـة المـوت الـذي يرصـد حركاتـه وسـكناته. يقـول في قصيدة "نهر بلاد رافد":(14)

رفيقةَ هُدبي المكسورةْ

أعود إليكِ كلَّ مساءْ

شريداً دونما بيت

أعود إليك مثلَ يتيم

يُودع بالدموع لحودَ أحبابه

ولذا فإن المراثي التي كتبها الشاعر عن أحبابه وأصدقائه الراحلين تعبر عما يجول في نفسه، ويعتصر قلبه مما عايشه الشاعر من تجارب قاسية، فالشاعر هنا يتحدث في هذه المراثي عن نفسه من خلال الآخر[15]، ولهذا فقد جاءت المراثي مرآة تعكس معاناة الشاعر الإنسانية، وبالتالي فرثاء الأحبة والأصدقاء هي رثاء لذاته وآلامه، ورهبته من الموت الذي يرصد حركاته وسكاناته. يقول في رثاء الشهيدة عبلة طه، بقصيدة عنوانها "ويكون لنا أن نبكي فرحاً ونغني:[16]

وأحاول أن اكتبَ عبلةْ
أكتب عينيها
أكتب هذا الدمع المختبئَ الحيرانْ
خلف الأجفان
أكتب هذا الخوف الإيجابيّ
على صفحة مقعدها الصامت
في ثوب الأسئلة القلقة
أجمع كل خيوط الورقة
خطوتها المتأنية إلى العمل اليوميّ
رَنةَ وحشتها
في ساعات الضيق
وأنين الإبريق

أكتب كيف يسيلُ العمرً كلاماً

وكراتٍ حمراءْ

في فلك الصحراء

أكتبُ برقَ الروح الليليّ

برقوق اللوعة

هذا الطوقَ الدّوارَ الراكض

نحو غزالات اللهِ

ونحو بروجِ الملكوت

حيثُ يفيء البحر إلى دالية

والعمرُ إلى صاريةٍ

والأرضُ إلى يوم موقوتْ

كيف أقولُ عذابات الحلاجِ، وأقول يديكِ

أقولُ مرايا الصدرِ المكسور

وأقول الوجه

أقول غبار الموت

أقول أصابعنا

وأقول المستور

وأقول:

ما فعلته قيودُ الأرضِ بنا
ما فعل الدولاب
بكتابِ الأحباب
ببراعم زهر المنفى
ببراعم هذا الحلم الممتد إلى آخر ما
يسكنُ فينا من طعنات
ما يسكن فينا من نرجس
كيف شربنا الكوب وحيدين وكيف
أطبقت الأرضُ علينا
كيف ملاكُ الخوف
كان فتياً ورشيقاً
لا يلبث أن يقطف أجمل أزهار البيت
ويذهب
كيف نعود إلى المكتب
ونواصل في اليوم الثاني بهجتنا الغائبة
وكيف نموت
كيف نجيء من الوقت الحجريِّ مضيئين
بلا ميعاد

نتنفس مفتونين بأسرار الخلق الأولى

من ينثر حنّون الوديان

ويعيدُ لنا رائحة العشب

يُعيد الألوان

هل نفتح أعيننا يوماً

ونرى يا عبلة برَّ الشام

ونرى الأيتام

كيف يقيمون على مدَّ الأرض لهم

أعراساً

ويرشون ندى الآتي

حيثُ تفيق الأشياء

ويهلُّ الماءْ

هل يخفق صدرُ الأُم

وترتعش نباتات الرّب، تجود الأنهار

لقد عبرت القصيدة عن صورة الشاعر الداخلية من خلال صورة الآخر الذي ارتحل عن الدنيا تاركاً الشاعر يواجه قسوة الحياة، وانتظار لحظة الموت ورهبته. فالنص الشعري هنا يجسّد نبرة من الحزن والألم والحنين، بل إن لوحة الوداع هذه تمثل لحن الوداع الأخير، والغناء المجروح الخارج من أعماق القلب، والمملوء بالانكسارات. فالقصائد الشعرية التي يودع الشاعر فيها أحبابه تعكس إيقاعاً

جنائزياً[17]، يتمثل بالأسئلة التي يكثر منها الشاعر بقوله كيف نموت، كما تظهر رغبته الملحة، وحلمه الهارب بعودة الأصدقاء الراحلين، لتبدأ دورة الحياة من جديد، وتتحول أنهر الدماء والدموع إلى مياه تعيد للأرض الخضرة والفرح، والأمل بعيداً عن الموت، و الغياب، والفقد والحرمان.

ولعل مواجهة الإنسان للموت بأشكاله المختلفة قد تجسّد عند الشاعر محمد القيسي من خلال صور الغربة والتعاسة، والفقر والجوع، والعيش على عذابات الذكرى الجميلة أيام العيش في الوطن الأم، يقول الشاعر: [18]

أراك على امتداد سواحل الغربة
معفّرة الجبين، تعيسةً، تعبةً
وأراك هنا، هناك
تلملمين طعامك العُشيَّ للغياب
تمرُّ عليك قافلة الظلام، حداؤها
الليليُّ يبعثُ فيكِ رنّة كامن التذكار
ويعلو في فناء الدار
نداء بنيك جوعانين ما أكلوا
ووحدك أنت، وحدك ترقبين
إياب من رحلوا

وفي قصيدة "الموت والخيبة" يحاول الشاعر هزيمة الموت، والفشل، والفقر، والحرب، وهي صورة تجسد الموت والغياب والانتهاء، حيث يتمنى الشاعر أن

يقترب من أصدقائه وأهله، فهو يحن لهم، ولكم ليل الغربة طويل. يقول:[19]

أحنُّ إليك ما يُجدي الحنينُ بيننا
ليلٌ طويل ما له آخر
أحنُّ إليكَ لكنْ في زمان الجدب
ماذا يملك الشاعر
سوى أن الرياح تظلُّ تجحده
يهم يعود، تصفعه أياد غيرُ منظورة
تردُ خطاهُ، يجرعُ علقمَ الأحزان
أجنحةُ المنى في النفي مكسورة
خلاء يديه والحلم الذي ماتت أزهاره
خلاءُ يديه والحُلمُ الذي ماتت أزهاره
على عتاب أيامه
يذوب تشوقاً للعيش، دبَّ الجوعُ في بيداء أحلامه
يموت هنا، تراه يموت
وأنتِ بعيدة والليل ما أقساه
متى تدنو مراكبنا
ألا قولي، متى أوّاه؟

كما كان لأم محمد القيسي دور هام في وقوفه على معنى الموت، وحقيقة الغربة والضياع والتشرد، فهي التي تعرف من خلالها الوجع، والفقد، والحرمـان يقـول في

كتابه الموقد واللهب عن أمه: "كانت تجرحني بحزنها وهي تغني، لروحها كانت تغني، وليس لي. فهل كانت تعالج إذن وحدتها باستحضار الغائب، لم تكن تعلم أنها تهيؤني لآت غامض، وتربط وجودي كله بهذه المغامرة، بالشعر الذي صار أداتي الوحيدة في مواجهة مفقوداتي التي أخذت تزداد، إن انفعال أمي وارتعاشها في حضرة تلك المواويل والأغاني الشعبية القديمة هزني، وكنت أقرأ في عينيها ما يفعل الشعر والغناء في الذات الإنسانية الموجوعة، حفرت ذلك كله في الذاكرة. هكذا انتدبتني باكراً لأوصل نشيد الفقدان." [20]

فقد كانت والدة الشاعر ملهماً عبقرياً له، من خلال مواويلها وغنائها الجنائزي، وكانت تشحن عاطفة الابن بمشاعر الحزن والألم، وتسكنه هاجس الموت وتوقع الرحيل والغياب. يقول الشاعر في قصيدته "الطريق إلى الوالدة": [21]

لاسْمكِ رائحة الحزن والياسمين
ورائحة الأمم البائدة
فهل أتوقف حيناً
وألغي الفراقا
وأعقد مع صمتك الكارثي اتفاقا
ونهوي على شرفات البكاء قليلا
ونجمع أيامنا الشاردة
ولاسمكِ رائحة الموت أيتها المرأةُ الماردة
فماذا عن الطقسِ، والحالة الباردة
تعوّدتُ..
لماذا أراك تموتينَ؟ لا،

أنت لا يعرفُ الموتُ درباً إليك
ولكنْ لماذا أراك تنامين مكشوفةً في العراءْ؟
تنامين وحدكِ كالشاهدة
وكيف تبيعين نفسك للغرباء
وترضين صكّ انتدابكِ للقبعاتِ
وللعملةِ الوافدة؟
وتنسينِ ابنك في مهرجان البكاءْ
ولا تمنحين سوى السُحنةِ الجامدة؟
فهل أنت مأواي
هل أنت أُمي التي أرضعتني الحليب
وأفراحها برقُ أيامنا الواعدة؟
وما الفائدة
إذا كنت تسقينني الآنَ، مُرَّ العذاب
تدعينني نحو كل المنافي
وأنت على لإرثنا قاعدة؟
لمن اقرأ الآن من دفتر الجوع
آخر ما سطر الفقراءْ
وما جُرِّعَ القلبُ أو كابدهْ
وكنت أسيرَ غيابكِ
سجَّلتُ أسماءَ كل المقاهي التي رفضتني
وكل النساء اللواتي عرفتُ
وأحببتُ

خلَّيني للتسكع في حدقات الشوارع
والمدن الجاحدة
تبارك هذا الشجى والحضور
تبارك هذا البعاد وحذر المرور
تبارك هذا الطريقُ الجديد إلى الوالدة

لقد كانت عوامل مختلفة قد جعلت من محمد القيسي شاعر البكاء، والموت، فهذه والدته التي تجرع منها الإيقاعات الجنائزية منذ نعومة أظفاره، فضلاً عن حالة التشرد، والغربة، والجوع، والحرمان، والجسد المتعب، من قسوة الحياة برحيل أعز الأصدقاء والأحباء، فهذه العوامل كلها قد تجسدت في شخص الشاعر، وسكنت في نفسه، فجعلت منه شخصاً يشعر بترصد الموت له، ومطاردته إياه، فهو دائم الحضور في شعره، مما جعل الشاعر يسعى إلى الموت، والغياب، رفضاً للواقع المرير الذي يعيشه.

المكان: جدلية الحياة والموت:

يعد المكان محوراً رئيسياً تتحرك قصائد الشعراء الفلسطينيين من خلاله، فهو الوطن فلسطين، بأرضها ومياهها، ونباتاتها، وجميع مكوناتها من معابد وشوارع وأرصفة، ولعل هذا المكون الرئيسي في شعر القيسي يأتي من المأساة التي أحلت بالشعب الفلسطيني من جراء احتلال وطنه. يقول القيسي: "في البدء كان الطرد عام 1948 لأدخل طفلاً متتالية طويلة من التنقل في القرى والبلدان حتى وصلنا المخيم – الجلزون قرب مدينة رام الله المحتلة ثم لتبدأ أسئلتي القلقة عن الحياة وأيامها الشائكة، عن الجوع والفقر وغياب الرضى."[22] ثم يقول في موضع آخر من كتابه الموقد واللهب بهذا الخصوص: "لكن قبل أن يشغلني الشعر والكتابة، كان يطاردني

المخيم، والطفولة البائسة. والأسئلة المغلقة، والحياة بكل غموضها وضناها، مما رقرق صوتي بالأسى." [23]

فالقيسي شاعر قلق، دائم الترحال، يغير المكان، وكثير السؤال، يعبر عن حيرته ودهشته بالمكان الذي يلجأ إليه، ثم يضطر إلى تركه راغباً أو كارهاً، مما أعطاه تجربة التكيف مع الأمكنة. يقول: "التجوال هو تجربة حياة وهو تزود بمعارف جديدة وحالات ورؤى جديدة. وإذ أتجول فأنا أرى." [24]

فالمكان عند القيسي متعدد، وعلى الرغم من ذلك فهو مستودع لذكريات في مجملها قاسية وصعبة، تعكس مرارة الغربة، والتشرد، والفقر والضياع، فالمكان إذن مرتبط بالإنسان وما يختزله من روح وطنية اتجاه أرضه ووطنه، وأهله وأحبابه، فهو قلق دائم السؤال عن المكان وتفاصيله المختلفة من أسماء الشوارع، والمقاهي التي ارتادها مع أصدقائه وأحبابه، وكذلك هو قلق من الأرصفة التي طالما أطال النظر فيها وهو ينتقل من حافلة إلى قطار يأخذه من مدينة إلى أخرى ومن بلد إلى آخر. [25]

ولعل قصيدة الغنوة الأولى للشاعر القيسي تجسد الدمعة والابتسامة والحياة، والموت من خلال هذه الأغنية لوطنه، حيث العشق والابتسامة في الوطن، وكذلك الموت والتشرد والآلام والضياع خارجه. يقول: [26]

غنيتُ يا وطني
وكانت غنوتي الأولى مُبللةً بأحزان الرحيل
وعشقتُ يا وطني
وكانت من عشقتُ صبية حسناء من يافا

فلسطينيةَ القسمات تبسم للشعاع
يطلُّ، يحمل رعشة الأنسام
تجزع إذ تلوح خُطى الغُروبْ
كانت تغني للصباح
ينداحُ موج الذكريات على الجفون
ويروح يصفعني العذاب
ولسعةُ الأشواق والليلُ الغريب
والصمتُ إذ يمتدُ، يَحبلُ بيننا في الليل أحزاناً رمادية
تسَّاقط الزهرات يا وطني
ونسمع كل يوم ألف أغنية
فلترسل الأنّاتِ، غنّ عذابنا
يا حادي الآلام يا مبكي الجراح
فلعل يغفو الجرح أو يتفجر البركان
قد طال هذا الليل في بلدي
وقافلة الضياع تلجُ عبر غياهب المجهول تحملنا
وفي الأحداق زاد من رؤى الأحباب خلف السور
منسيون نحن هنا ومنفيون تلعننا الرياح

فالمكان هو مكان الشاعر والعلاقات الإنسانية، حيث المكان الخارجي، وهو الفضاء الواسع الذي يتنقل فيه الشاعر، وكذلك المكان المسكون داخل نفس الشاعر وقلبه، يقول محمد صابر عبيد في كتابه "تمظهرات التشكل السيرذاتي. قراءة في تجربة محمد القيسي السيرذاتية: "لذا يشرع المكان بآلياته الشكلية والصوتية والدلالية

الباذخة (الحلزون) بتشكيل فضائه النعتي الخاص، يقود اسم الإشارة (هذا الشاسع) وهو يمركز الرؤى والأحداث الشخصية للراوي في بؤرته (منه كانت. ولادتي الأخرى) وينتقل من بؤرة التمركز والانطلاق هذه إلى مساحة التفضل المكاني الذي يخضع عند الراوي المتكلم للسرد المشهدي البانورامي بمستويه الخارجي التصويري (زقاقا زقاقاً / خيامه المبكرة / غرفه الضيقة / ضوء السراج والقنديل) والداخلي الوجداني والشعري (أول ما قرأت من قصص والرضا / تفتح أول البراعم / استراحت بعد / ولا وصلت نسمة مبتغاه). وهما يقدمان بنية المكان بطبقتين، طبقة ظاهرة تلتقطها عين الكاميرا في الموصوف السردي، وطبقة تستشعرها حساسية الرؤية في المتخيل السردي." [27]

وفي ضوء ذلك، عبر الشاعر محمد القيسي عن حالة تشرده، وقسوة المكان والغربة عليه، حيث تقدم لوحاته الشعرية المكان بكل تفاصيله، ولعل قصائده تأتي موقعة في الغربة، ومدن التنقل والترحال. فها هو في قصيدة أمام المدينة المقصودة يجسد العلاقة المؤلمة بين الذات والمكان في بلاد الغربة والاغتراب، فالشاعر صاغ مشاعره من خلال المكان، والعلاقة بين الشاعر والمكان علاقة جدلية، فهو رمز للحياة بكل صخبها ومكوناتها، وهو كذلك انعكاس لذات الشاعر الحزينة، والمشردة، والغريبة. يقول: [28]

سيدتي من أعوام مرّتْ
لم يعرف قلبي طعم البسمةْ
لم تسكب كلماتي فوق الورق الأصفر غير عذاب الجُرحْ
والدلو، يظلُّ الدلو ثقيلا
لا يطفح ماء، لا يعطي غير الملح
والبئر عميقٌ، أعمق من أحزان الغربة

ما زالت تصفع وجهي من أعوام جدران الخيبةْ
توصدُ نافذة الأمل المشرق
تقتل أشواق الكلمة
حين يُعانقها النور من الداخل
سيدتي لا تسعفني الكلمات
ويجردني بعدك عني من ثوب الحكمةْ
أهذي في عرضِ الشارع بالأشياء
وأذيبُ حرارة حُبي بالبوحْ
أفقد وجهي بين نعال الغرباء
بيدي سورتُ سياجي
أطفأت سراجي
أجهشتُ بكاء
ومضيتُ ألفُّ، أدورُ الأرض
أبحثُ عما ضاع هباء في سنوات الأخطاء
حين تعرّت ضحكتنا من نفحات الحُبْ
حين تعاشينا عند الإشراق
معذرة يا سيدتي إن جئت
أغسل قلبي الأسيان على أعتابك
سيدتي ما زالت على فيض شبابك
وأنا مازلت هنا أسترحم نظرة أهدابك
هل يمضي سيدتي عمري
ويداي تدقان على بابك؟

وقد عبر القيسي عن أهمية المكان بتفاصيله المختلفة في شعره سواء من خلال المشهد الخارجي المتمثل بالغربة، والتنقل، والتشرد، والضياع، والجوع، وقلق الموت

أو من خلال الانعكاسات الداخلية للمكان ومدى ارتباطها بالعلاقات الإنسانية، وطبيعة الذكريات الملتصقة بكل واحد من هذه الأمكنة. فالشارع قد يعني الحياة والاستمرارية من خلال الازدحام البشري فيه، على الرغم من أن الناس فيه يحملون مشاعر الفرح والحزن، الغنى والجوع. فالمكان إذن أكثر من مكان جغرافي أو رقعة أو مساحة من الأرض، فهو الناس والأهل وكذلك الجلاد والمحتل. يقول القيسي: "الشارع أجمل من سقف، وبهذا فالشارع فضاء كامل للتعبير، لالتقاط رعشة الحياة ونبضها الحي، والشارع يعني الناس، الزحام والحركة التي من دونها يعني ثباتي في المكان، ومن هنا يأخذ الرصيف والشارع والشباك بما هو مقدمة للرصيف والشارع، حضوراً في قصيدتي وحياتي" (29) ثم يقول في موضع آخر: "ما من مكان أو أثر مررت أو أقمت فيه إلا وكان له تأثيره البسيط أو العميق فيّ. عرفت أماكن كثيرة بدءاً من القرى التي عبرناها في الرحيل الأول حتى الوصول إلى المخيم، والمنافي والصحاري العربية والمدن العربية وغير العربية... للمكان، بلا شك ذاكرة... فالمكان بطبيعة الحال ليس جغرافياً فقط. بل هو الناس والحالات والاشتباكات العميقة مع الذات والآخر." (30)

ويجسد الشاعر هذه الرؤية للمكان من خلال جدلية الحياة والموت، الجوع والشبع، الأمان والخوف، فالعلاقات الإنسانية في المدينة أو في الشارع أو في الأرصفة تعكس ذات الشاعر وحكايته مع الغربة والتشرد والحرمان، إنها جدلية الحياة والموت، فالمكان يجمع كل الذكريات، حلوها ومرها، فهي ذكريات ساكنة تحركها العواطف والخيال. فالمكان هو تجسيد للأحلام، والآمال، فهو مسكون فينا. وعلى الرغم من صغر المكان إلا أنه يجمع ذكريات وأحلاماً واسعة وممتدة بامتداد الزمن. يقول جاستون باشلار في كتابه جماليات المكان عن أهمية المكان بوصفه بؤرة تجمع الذكريات والأحلام والآمال: "إن المكان في مقصوراته المغلقة التي لا حصر لها

يحتوي على الزمن مكثفاً، هذه هي وظيفة المكان"[31] ثم يقول باشلار: "الذكريات ساكنة، وكلما كان ارتباطها بالمكان أكثر تأكيداً كلما أصبح أوضح."[32]

إن المكان المفتوح في شعر القيسي هو ديار التنقل في الوطن العربي وخارجه، حيث المدن بشوارعها وأرصفتها، فضلاً عن فلسطين الوطن الأم بمائه وهوائه وطبيعته وبقداسة دور العبادة فيه، وأما المكان المغلق فهو داخل الشاعر، نتعرف عليه من خلال الإيقاع الجنائزي الذي ينفث هموم الشاعر وأحزانه، ويعكس خوفه وحرمانه وتشرده، وقلقه من لحظة الموت والرحيل، يقول القيسي في قصيدة له بعنوان "عزف منفرد": [33]

الأغاني، انطفأت هذا الصباحْ
والمدينة
غادة ترفض ودّي
وأنا أبحث في كل الوجوه
عن يد تسند ظهري
ها أنا أجراحسقط وحدي
وسط هذا الشارع المملوء
بالأقدام ملتفاً بصمتي
ليس لي قدرة أن أصرخ
من يسمع صوتي؟
هذه الصحراء رحب لا يُحدُّ
الحوانيت بوجهي مقفلةْ
وعيون السابلة

أسهم تعبر جسمي
لا تراني
والأغاني
الأغاني انطفأت هذا الصباح
فتحسست الجراح
والسكاكين التي
تغرس في القلب على
إيقاع أنغام حزينة
ليتني أستطيع أن أبعث
من هذا الرماد
نبضة الفرحة والميلاد
أهديها لطفلي
وجه طفلي
لم يزل يسأل عن موت المدينةْ

الزمان: جدلية الحياة والموت

تعد جدلية الزمن من أصعب الجدليات التي يعايشها الإنسان، فهي تعني الزمن الماضي البعيد بكل ما يتضمنه من أفراح وأحزان، وغنى وفقر، ومن وفرة وقلة، ومن أمان وخوف. بيد أن الزمن يشكل الذكريات بكل تفاصيلها، "فلا ذكريات بدون هذه الزلزال الزمني" [34] ولذلك فإن الزمن لا بدَّ أن يتشكل من الزمن الماضي والحاضر والمستقبل. فالتوقف عند الزمن الماضي يعني التوقف عند الذكريات المرتبطة بفترة زمنية من عمر الإنسان. وفي ضوء التوقف عند الذكريات السعيدة

والتعيسة فهذا يعني الشعور بالخوف، وبالقلق من لحظة الموت والغياب، تماماً مثل كثير من الأصدقاء والأحبة الذين غادروا ورحلوا وغابوا. يقول باشلار في كتابه "جدلية الزمن": كما أن الزمان لا يمكن أن نتعلمه مباشرة من خلال ماضينا باعتباره كتلة ذات شكل. وحين نظرنا من زاوية بيار جانيه، سرعان ما توصلنا إلى الاعتراف في الواقع بأن الذكرى لا تعلم دون استناد جدلي إلى الحاضر، فلا يمكن إحياء الماضي إلا بتقيده بموضوعة شعورية حاضرة بالضرورة. بكلام آخر، حتى نشعر أننا عشنا زمناً -وهو شعور غامض دائماً بشكل خاص- لا بدَّ لنا من معاودة وضع ذكرياتنا، شيمة الأحداث الفعلية، في وسط من الأمل أو القلق، في تماوج جدلي. فلا ذكريات بدون هذا الزلزال الزمني، بدون هذا الشعور الحيوي. حتى في هذا الماضي الذي نعتقده ممتلئاً، فإن الذكر، السرد، المسararة، تعيد وضع الفراغ في الأزمنة غير الفاعلة، إننا حين نتذكر، بلا انقطاع، إنما نخلط الزمان غير المجدي وغير الفعال بالزمان الذي أفاد وأعطى. ولا تكون جدلية السعادة والتعاسة مستحوذة إلى هذا الحد إلا عندما تكون متوافقة مع الجدلية الزمانية. عندئذٍ نعلم الزمان هو الذي يأخذ وهو الذي يعطي. وفجأةً نعي أن الزمان سيأخذ أيضاً. إن معاودة عيش الزمان الغابر معناه تعلمنا قلق الموت. ولكم هي جميلة وصحيحة هذه الصفحة التي يكشف لنا فيها رينه بوارييه الوعي المفاجئ لهذه المقتطفات من العدم والموت، الموضوعة خلال حياتنا. إن الارتقاب ذريعة لنا لأجل معاناة الماضي. صحيح أنه رغبة خائبة، إثارة وشعور بالعجز، ولكنه أيضاً شعور مرير بالزمان الذي تحطم. فتغدو كل لحظة من اللحظات التي يستخدمها موضوعاً للحسرة والتأسف" [(35)]

وفي ضوء ما سبق، فإن كل شيء في حياة الشاعر محمد القيسي يجسد صراعاً قوياً بين جدلية الماضي والحاضر، والسعادة والشقاء، والحياة والموت. فقد ارتبطت

جدلية الزمن بكل تفاصيل حياة القيسي من حيث بداية الرحيل والتنقل، أي من لحظة مغادرته لموطنه وقريته كفرعانة بفلسطين إلى مكان آخر داخل فلسطين ولكنه مخيم الجلزون قرب مدينة رام الله المحتلة. ولم يتوقف هذا الترحال عند هذا الحد، بل تجاوز ذلك إلى مدن عربية وأخرى غير عربية، حيث غربة المكان والحضارة، بعيداً عن الأهل والأحبة، وإلى حياة التشرد والضياع، والغياب في المجهول القادم، والشعور بالموت والفناء والامحاء. فالزمن أصبح زمناً مشوشاً في صور متنوعة من صور الماضي القريب في قريته كفرعانة، ثم مشاهد الغربة، والانطواء والإحباط، والشعور بالفناء والموت، إنها تشكل مشاهد التحول السريع في الزمن بين الماضي والحاضر الحزين، حاضر الجوع والقلق والألم والتشرد والموت إلى المستقبل الغامض، والمجهول، وتوقع الغياب والرحيل.

فالتعبير عن الماضي يرتبط بالحنين والشوق وقلق الموت. يقول محمد صابر عبيد: "يشتغل الزمن في سيرة القيسي اشتغالاً اشكالياً، فالماضي الذي تستعيده الذاكرة لحاضر الكتابة هو زمن للفقد والحرمان يدفع باتجاه الرحيل المتواصل، بمعنى أنه زمن لا يخضع للقطع والفصل الزمني في القياسات التقليدية، لأن الماضي "ماضي الفقد" لا يقبع خلف صيرورته الزمنية العازلة، بل يمضي في صيرورة الزمن يغذيه تواصل الرحيل واستمراريته بالتوقد والديمومة، فهو الماضي الراهن، هو الغائب الحاضر، وهو اليأس الطموح، وأكاد أسميه "الزمن الفلسطيني" الذي ينبغي أن ينظر إليه بوصفه بانوراما زمنية، تتفتح فيها المراحل على بعضها بصورة تلاحم عضوي بالغ القسوة والتجانس." (36)

لذا، فقد عبر الشاعر محمد القيسي عن حنينه إلى الماضي، ولكن هذا الحنين لا يجدي من وجهة نظره لأنه يرتبط بالجوع والفقر والخواء، وعلقم الأحزان، وقلق

الموت. يقول الشاعر بهذا الخصوص بقصيدته "الموت والخيبة." [37]

أحنُّ إليكِ ما يجدي الحنين وبيننا
ليل طويل ما له آخر
أحنُّ إليكِ لكن في زمانِ الجدب
ماذا يملك الشاعر؟
سوى أن الرياح تظل تجحده
يهمّ يعود، تصفعه أياد غير منظورة
ترد خطاه، يجرع علقم الأحزان
أجنحةُ المنى في النفي مكسورة
خلاءُ يديه والحلم الذي ماتت أزاهره
على عتبات أيامه
يذوب تشوقاً للعيش، دَبَّ الجوع في بيداء أحلامه
يموت هنا، تراه يموت؟
وأنتِ بعيدة والليل ما أقساه
متى تدنو مراكبنا
ألا قولي، متى، أوَّاه؟

فقد جسدت هذه القصيدة حالة الخواء الداخلي عند الشاعر، فهو محبط، حيث يرصده الموت في كل خطاه، ولعل تصويره لقسوة الليالي والتي تعني الزمن بكل تحولاته تعكس حالة القلق والخوف، ومواجهة لحظة الموت والانتهاء. حيث بدا الشاعر مستسلماً، وأجنحته مكسورة، والحلم قد تلاشى وأصبح الموت أقرب الأشياء إليه.

لقد بقي الشاعر يسير نحو حتفه، وموته يعاني من الخيبة إزاء الآمال والأحلام التي حلم بها، كما أصبح الزمن ممثلاً بالليالي السود رمزاً لحالة الخواء الداخلي عند الشاعر، وبخاصة لفقده أهله وأصدقائه وأحبابه، مما جعله يلتصق بالزمن الماضي للتخلص من واقعه المجدب المرير. يقول القيسي في قصيدة راية في الريح: (38)

وعدتُ إليكم عبر الليالي السود من منفاي

أُقاسي خيبة الآمال

أبحث عن أحبتي الذين طواهم الغدر

على جسر الدموع وجدتكم. لا ظِلٌّ، لا مأوى

ولا زاد، ولا سلوى

تمددتم على وجعٍ

كما جعل الشاعر من الزمان عدواً بخيلاً وقاسياً، وهذا ما أدى إلى صراع جدلي بين الزمان ماضيه وحاضره ومستقبله عند القيسي، بحيث أصبح الزمن يمثل الحرب والخواء والعدو، والموت، فهو رمز للفقر والجوع والحرمان، وهنا أصبح يمثل الزمان ثنائية الحياة والموت، فالشاعر يصارع الزمن بكل أحداثه آملاً في حياة تعيد له حنين المكان والزمان ممثلاً بالأهل والأحبة والعيش الآمن. يقول في قصيدة قمر الجوع: (39)

أمطري في القلب
زخاتِ عذاباتٍ وجوعْ
أمطري..

أرضي ظمأى
وأنا تجتاحني حُمّى الرجوعْ
أمطري أيتها الذكرى
ورشّي العين حبّات دموعْ
وَسَدُّوا..
بحجار القهر بابه
خطفو منه الربابة
مرّة أخرى يعود الآن
يستجديك رشفة
آه من بُخل الزمان
إذ يَغلُّ الفقر أيامك
لا تمنح رِجفة
رجفة الصعلوك..
إذ يحظى بخبز وأمان

إن مقولة جاستون باشلار في كتابه جدلية الزمن بأن "الزمن المعاش يعدنا بمادة الذكريات. لكنها لا يزودنا بإطارها، ولا يسمح لنا بتوقيت الذكريات وتنسيقها"[40]، تتفاعل عند القيسي من خلال صراعه الجدلي بين الماضي الذي يحاول التلاشي بكل مخزونه من الذكريات وبين الحاضر، ولذلك فقد أصر على التأكيد لذاته أولاً بأن ذاكرة الطفولة لا تموت، وهذا ما يساعده على شحن نفسه المنهارة بالقوة المعنوية أمام الحضور الزمني المثقل بذكريات الموت والجوع والدم والتشرد. يقول في قصيدة "الصورة والتذكار":[41]

فيا أحبابْ
بعيدٌ ذلك الجرح الذي
يمتدُ من عمري
إلى قبري
فذاكرة الطفولة لا تموت
ولم تزل في دفتري صورة
لأُمي وهي جاثية أمام أبي
وكان جبينه ينزف
وكانت ساقه تنزف
ولهوي يومها بعقاله
فلبستهُ وركضت في الحارة
فأشرق وجهه بالبشر..
أذكر أنه قد قال:
"يا ولدي"
وأحنى رأسه وغَفَا
ولم أعرف
لماذا كان يبتسم لي
لماذا كان يبتسم لي

كما وصف القيسي حالة التأزم بين وبين الزمن بوصفه الزمن كله بزمان الأسى والحزن والفقد والحرب، والقلق، والموت. يقول القيسي في قصيدة "احتجاج شخصي"[42]:

لئن كان هذا زمان الأسى

وموت المواويل تحت سياط الظهيرة
فكيف لمن شاخ أن يشتهي
عناق الألى غُيّبوا، في طوايا الحريق
وكيف تكون الطريق
وما بيننا يا أسيرة
ركام من اللحم، نهر دم من ضحايا
وأخفيتُ وجهي، هو البعد يدنو
لعينيك هذي الصلاة، وهذي الأغاني الكسيرةْ

كما جاء الزمان عنده بصورة الشخص العنيد المعاكس لكل ما يرمي إليه الشاعر. فالشاعر محمد القيسي دائم الترحال، وفي سفر طويل ودائم، ولكن حركته تجئ بعكس الزمان، ولذا فقد ارتبطت صورة الزمان بالجدلية، فهو رمز للعناد والمقاومة والمشاكسة، حيث الزمان يجسد صورة القهر والإحباط عند الشاعر، كما يجسد أيضاً صورة الموت الرهيبة. ويقول الشاعر في قصيدة "سهام النوارس والبحر" التي تعبر عن حالة الحركة المضطربة عند الشاعر، فهو ملاح تائه في عرض البحر المتلاطم الأمواج، فتأخذه الأمواج كيفما تريد بعكس الريح، ولعل الزمن هو صورة الريح المعاكسة التي جعلت من الشاعر كرة تتدحرج دون هداية من مكان إلى آخر، وهي حالة الترحال والتشرد، والإعياء التي أصابت الشاعر، كذلك أهله وأحبابه. يقول: [43]

فأنت على سفر دائم
والبلاد تهاجر خلف الحدود
وقامت أشجارها لا تبين

وهذي السكاكين..
مشرعةٌ لرقاب الأحبة..
هذا هو العمر، قاطرة وحقائب
خاصرة ورماح
وكل النوارس محكومة..
بالحنين إلى البحر والعشب مهمومة
بالفراق
لأي التواريخ تنسب أوجاعها الكوكبية..
أعراسها الدموية
ها إن أمطارك الداخلية..تهطُلُ..
أقمارك الموسمية..تأفَلُ
شيئاً فشيئاً..
ولا تنزل الآن، لا ترحل الآن
تحمل أوراقها وقلائدها
والسيوف التي لم تجدها
ووحدك تشقى
لأي التواريخ تنسب أوجاع هذي النوارس
تجئ المراكب والجوع يبقى
تهب الرياح بما..
يشتهيه الزمان المعاكس
ولا تكتب الآن شيئاً
فأنت هنا

في موات الصحارى الوسيعة ترقى
دماً سائلاً فوق وجه الجدار
ووجها على جوعه لا يراق
تقول:
لقد لفحتنا الشموس
وهذي الدروب امتداد إلى الحزن والحزن
هذا رماد الطفولة يلبس أثوابنا..

وأصبح المستقبل قاتماً ومظلماً ودون نهاية واضحة، فهو غياب نحو المجهول والفناء والانتهاء بل نحو الموت والرحلة الأبدية. فكما كان الماضي مركزاً للذكريات ومستودعاً للآلام، والجوع، وصور الحرمان، والفقد، والحنين، وقلق الموت، فإن المستقبل أصبح يعني الموت المحقق، والسير نحو المجهول، والنفق المظلم الذي لا نهاية له. يقول القيسي في قصيدته الموسومة بالوداع: [(44)]

أقفُ الآن وحيداً
تحت شباك أماسيك ولا أحكي
عن السّهد وعن جرح المواويل
وعن موتي الطويل
هذه المرة لا أحمل قيثاراً
ولا أتلو نشيداً
وجيوب السترة السوداء خلو من قصيدة
فاعذريني من نفاد الصبر
ها أنا آخذ شارات الرحيل
عابراً ليل المسافات، لآفاق بعيدة

الهوامش

1. أحمد محمد عبد الخالق: قلق الموت، سلسلة علم المعرفة، الكويت، 1987، ص40.
2. انظر جاك شورون: الموت في الفكر الغربي، ترجمة كامل يوسف حسين، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1984، ص21-22.
3. انظر. عبد الخالق: قلق الموت، ص97
4. جون ماكوري: الوجودية، ترجمة إمام عبد الفتاح إمام، سلسلة عالم المعرفة، الكويت 1982، ص47-48.
5. عبد الخالق: قلق الموت، ص14.

انظر بهذا الخصوص كتاب محمد احمد عبد القادر: عقيدة البعث والآخرة في الفكر الإسلامي، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية 1986.

6. انظر. ماكوري: الوجودية، ص11.

شورون: الموت في الفكر الغربي (مقدمة المترجم ص6).

7. عبد الخالق: قلق الموت، ص15.

يعد الشاعر محمد خليل ابراهيم القيسي من مواليد كفرعانة بفلسطين المحتلة عام 1948، فقد ولد عام 1944، وحصل على ليسانس في اللغة العربية وآدابها من جامعة بيروت العربية عام 1971. واشتغل بالتدريس والإعلام، وحصل على جائزة الكتاب الأردنيين عام 1984، وجائزة ابن خفاجة في الشعر من المعهد الاسباني العربي للثقافة عام 1984، وجائزة مؤسسة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري عام 1998م. وقد توفي عام 2003 عن تسعة وخمسين عاماً. وقد أصدر عدة دواوين شعرية منها: راية في الريح 1968، وخماسية الموت والحياة 1971، ورياح عز الدين القسام 1974، والحداد يليق بحيفا 1975، وإناء لأزهار سارا، وزعتر لأيتامها 1979، واشتعالات عبد الله وأيامه 1981، وكم يلزم من موت لنكون معاً 1983، والوقوف في جرش 1984، ومنازل في الأفق 1985، وكل ما هنالك 1986، وعازف الشوارع 1987، وكتاب حمدة 1988، وشتات الواحد 1989، ومضاءة بجمالها ومضاء أنا بحزني 1990، ومجنون عبس 1991، وصداقة الريح 1993، وأذهب لأرى وجهي 1995، وناي على أيامنا 1996، وماء القلب 1998، والدليل الأرضي (الأيقونات) 1999، وللأطفال: أغاني المعمورة (قصائد مغناة) 1983، وفي هوى فلسطين 1982، وأرخبيل المسرات الميتة، والهواء المقنع وحياتي في القصيدة.

8. محمد صابر عبيد: محمد القيسي سيرة الموت ونبوءة الرؤية الشعرية، مجلة نزوى، العدد التاسع والخمسون 2009، المقالة على الموقع الالكتروني1 of 4 .3.10.2013 www.nizwa.com
9. محمد القيسي: الموقد واللهب. حياتي في القصيدة، ط1، وزارة الثقافة، عمان 1994، ص143.
10. المرجع نفسه، ص42.
11. المرجع نفسه، ص132.
12. المرجع نفسه، ص43.
13. محمد القيسي: ديوان راية في الريح، دمشق 1968 (ضمن الأعمال الشعرية الكاملة 1964-1984، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1987) ص17-19.
14. المرجع نفسه، ص36.
15. انظر. عبيد: محمد القيسي الموت ونبوءة الرؤية الشعرية، 1 of 4 .3.10.2013 www.nizwa.com
16. القيسي: ديوان كم يلزم من موت لنكون معاً، ط1، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1983، (ضمن الأعمال الشعرية الكاملة 1964-1984، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1987) ص505-509.
17. انظر. شبانة، عمر: محمد القيسي الشاعر الغنائي الجوال، مقالة على الموقع الالكتروني 8 of 21 .3.10.2013 www.sudanesonline.com
18. القيسي: ديوان خماسية الموت والحياة، ط1، دار العودة، بيروت 1971، ضمن الأعمال الشعرية الكاملة 1964-1984، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1987) ص2.
19. القيسي: ديوان راية في الريح، ص55
20. القيسي: الموقد واللهب. حياتي في القصيدة، ص12.
21. محمد القيسي: ديوان رياح عز الدين القسام، ط1، وزارة الإعلام، بغداد 1974، (ضمن الأعمال الشعرية الكاملة 1964-1984 المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1987)، ص219-221.
22. محمد العامري: المغني الجوّال. دراسات في تجربة القيسي الشعرية. (تحرير وتقديم) المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت 2001، ص12.
23. القيسي: الموقد واللهب. حياتي في القصيدة، ص13.

24. العامري: المغني الجوال. دراسات في تجربة محمد القيسي الشعرية، ص13.
25. انظر. محمد علي شمس الدين: محمد القيسي والأرابسك الشعري. المقالة على الموقع الالكتروني18-19 www.sudanesonline.com 3.10.2013. of 21
26. القيسي: ديوان راية في الريح، ص34-35.
27. محمد صابر عبيد: تمظهرات التشكل السيرذاتي. قراءة في تجربة محمد القيسي السيرذاتية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2005، ص38,
28. القيسي: ديوان راية في الريح، ص53-54.
29. القيسي: الموقد واللهب. حياتي في القصيدة، ص231.
30. المرجع نفسه، ص232.
31. جاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، وزارة الثقافة، بغداد 1980، ص46.
32. المرجع نفسه، ص47.
33. القيسي: ديوان راية في الريح، ص104-105.
انظر كذلك باشلار: جماليات المكان، ص235.
34. جاستون باشلار: جدلية الزمن، ترجمة خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت 1982، ص46.
35. المرجع نفسه، ص 47-48.
36. عبيد: تمظهرات تشكل السّيرذاتي. قراءة ذاتية في تجربة محمد القيسي السّيرذاتية، ص46.
37. القيسي" ديوان راية في الريح، ص55.
38. المرجع نفسه، ص57.
39. المرجع نفسه، ص100-101.
40. باشلار: جدلية الزمن، ص61.
41. القيسي: ديوان راية في الريح، ص125-126.
42. المرجع نفسه، ص148.
43. محمد القيسي: ديوان الحداد يليق بحيفا، ط1، دار الآداب، بيروت 1975، (ضمن الأعمال الشعرية الكاملة 1964-1984، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت 1987)، ص262-264.
44. القيسي: ديوان خماسية الموت والحياة، ص112.

المراجع:

- باشلار، جاستون: جدلية الزمن، ترجمة خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت 1982.
- باشلار جاستون: جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، وزارة الثقافة، بغداد 1980.
- شبانة عمر: محمد القيسي الشاعر الغنائي الجوال. مقالة على الموقع الالكتروني
- www.sudanesonline.com 3.10.2013.
- شمس الدين/ محمد علي: محمد القيسي والأرابسك الشعري. مقالة على الموقع الاكتروني
- www.sudanesonline.com 3.10.2013.
- شورون، جاك: الموت في الفكر الغربي، ترجمة كامل يوسف حسين، سلسلة عالم المعرفة، الكويت 1984.
- العامري، محمد: المغني الجوال. دراسات في تجربة محمد القيسي الشعرية (تحرير وتقديم)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت 2001.
- عبد الخالق، أحمد محمد: قلق الموت، سلسلة عالم المعرفة، الكويت 1987.
- عبيد، محمد صابر: تمظهرات التشكل السيرذاتي. قراءة في تجربة محمد القيسي السيرذاتية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2005.
- عبيد، محمد صابر: محمد القيسي سيرة الموت ونبوءة الرؤيا الشعرية، مجلة نزوى العدد التاسع والخمسون، وعلى الموقع الالكتروني .3.10.2013 www.nizwa.com
- القيسي، محمد: الأعمال الشعرية الكاملة 1964-1984، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1987 (وفي هذه الأعمال الشعرية توجد جميع الدواوين الشعرية للقيسي المشار إليها في الدراسة).
- القيسي، محمد: الموقد واللهب. حياتي في القصيدة، ط1، وزارة الثقافة، عمان 1994.
- ماكوري، جون: الوجودية، ترجمة إمام عبد الفتاح إمام، سلسلة عالم المعرفة، الكويت 1982.



الفصل السادس

ظواهر أسلوبية
في شعر إيليا أبي ماضي

الفصل السادس

ظواهر أسلوبية في شعر إيليا أبي ماضي

تمهيد:

يعد إيليا أبو ماضي[1] أحد شعراء المهجر الامريكي البارزين، إذ ساهم في انشاء الرابطة القلمية التي شكلت اتجاهاً شعرياً هاماً في الادب العربي الحديث.

فالشعر المهجري يعبر عن صراع الانسان العربي بين الوطن والغربة، وبين التفاؤل والتشاؤم، كما يعبر عن حال الانسان العربي الذي هجر وطنه ليجد ملاذاً آخر بعيداً عن الاسرة والقرية والوطن، فأخذ الشاعر المهجري يعبر عن نزعته التفاؤلية والتشاؤمية بل والفلسفية بصور مختلفة تعكس حالة الاضطراب عنده.

كيف لا، وقد هاجر شعراء المهجر عن ديارهم في مطلع القرن العشرين، حيث لا توجد وسائل اتصال بينهم وبين ذويهم في الوطن الأم، كما أن صعوبات اللغة والتكيف الاجتماعي قد فرضت على الشعراء وضعاً نفسياً قاسيا، هذا الوضع وهذه الحال قد تجسدت في شعرهم بشكل كبير.

---

(1) ولد الشاعر ايليا ظاهر أبو ماضي في قرية المحيدثة بلبنان سنة 1890م، حيث درس المرحلة الابتدائية في قريته ثم تركها ليغادر الى مصر ويعمل بالتجارة. وفي مصر أصدر أولى دواوينه الشعرية بعنوان تذكار الماضي، ثم غادر بعد ذلك الى أمريكا سنة 1912م، وهناك تعرف على أعمدة الشعر المهجري مثل جبران خليل جبران، وميخائيل نعيمة، وأسس معهم الرابطة التعليمية التي كانت أبرز مقومات الادب العربي الحديث، وساعدت على بروز امكانيات الشاعر ايليا أبي ماضي الابداعية بل وفلسفته الشعرية. ولعل أهم دواوينه تذكار الماضي والخمائل والغابة المفقودة وتبر وتراب.

انظر: زهير ميرزا: الشاعر الفقيد (ضمن ديوان أيليا أبو ماضي) دار العودة، بيروت، 1954، ص 20 – 22.

ولذا فقد تميز شعر ايليا أبي ماضي بالاهتمام بالطبيعة، حيث انعكس جمال الطبيعة وسحرها في نفسه وفي شعره، فوصف مكونات الطبيعة وصفاً دقيقاً معبراً عن حسه وخياله، حيث عاين السماء وجماله، والجداول وخريرها، والاودية والهضاب، والاشجار فجسد بذلك تفاؤله وحزنه معاً، حيث كان يطيل النظر في تفاصيل الامور ليعقد مقارنة بين المكان الغربة والمكان الوطن(1).

كما عبر الشاعر عن تجاربه العاطفية المتباينة، فصور حبه للمرأة أصدق تصوير، إذ ظل متعلقاً بفتاة وطنه، التي وجد فيها الاسرة والوطن والحب، ولهذا تزوج من احدى فتيات وطنه في المهجر الأمريكي.

كما تميز شعره كذلك بالنزعة التأملية والروحية، وذلك في أكثر من قصيدة من ديوانه الجداول مثل قصيدة الزمان، حيث عبر عن كل نزعاته بأسلوب رمزي، وهذا الاسلوب يعبر عن أفكاره، وتصوراته للكون والحياة والانسان(2).

وفي ضوء هذه التجربة الابداعية للشاعر ايليا أبي ماضي، والتي تتعد زوايا النظر النقدي اليها لتميزها وخصبها، فقد اتجه هذا البحث لمعاينة الظواهر الأسلوبية في شعره، والتي تهدف الى تناول لغة الشعر عنده، لأن لغة الشعر هي التي تجسد الطاقات الذهنية والمعنوية، المادية والحسية للغة الشعرية، فاللغة الشعرية هي جوهر الشعر، وسماته الابداعية، ولذلك فإن الظواهر الاسلوبية في شعر ايليا أبي

---

(1) انظر: زهير ميرزا: الشاعر الفقيد، ص 52 – 54.

(2) المرجع نفسه، ص 63 – 79.

ومن المراجع ذات الصلة، انظر: عبد المجيد الحر: إيليا أبو ماضي. باعث الامل ومفجر ينابيع التفاؤل، دار الفكر العربي، بيروت.

ماضي تمتاز بأسلوب التكرار وأنماطه المختلفة والمتعلقة بالمقـدمات وتكـرار الجمـل والضمائر والافعال والاسماء، فالتكرار يكشف عن فاعلية هذا النمط مـن تفجـير الطاقات الابداعيـة في الشـعر، كمـا أن هـذا الـنمط يمـنح الـنص الشـعري سمتـه الشعرية. كما يتجاوز التكرار هذه الانماط الى ظواهر أسلوبية أخـرى مثـل التضـاد والحوار الذي يمثل الابداع الشعري بكل صوره ومعانيه[1]. اضـافة الى ذلـك فـإن اسلوب التشخيص عند الشاعر يمثل الابـداع في التصـوير الفـني، لأن الابـداع هـو خروج على المألوف، وكسر لحواجز اللغة[2].

وعليه فسوف يعاين البحث في شعر الشاعر الظواهر الاسلوبية الآتية:

1. التكرار
2. التضاد
3. الحوار
4. التشخيص

التكرار:

يعد التكرار قيمة جمالية في الشعر ليس من خلال بعـده الصـوتي أو الايقـاعي وإنما من خلال اتساقه مع الـنص، وترابطـه مـع أفكـاره وصـوره. ويقـوم التكـرار بإحداث اثارة نفسية، وهزة شعورية لدى المتلقي، ولشـد انتباهـه الى نـداء الشـاعر وصوته العميق.

---

(1) انظر: عصام شرتح، ظواهر اسلوبية في شعر بدوي الجبل، اتحـاد الكتـاب العـرب، دمشـق، 2005، ص 9-عز الدين علي السيد: التكرير بين المثير والتأثير، عالم الكتب، بيروت، 1986، ص 7 -

(2) انظر: محمد عبد المطلب: البلاغة والاسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتـاب، القـاهرة، 1984م، ص 198 .

فالتكرار "يكشف عن فاعلية قادرة على منح النص الشعري بنية متسقة، اذ أن كل تكرار من هذا النوع قادر على تجسيد الاحساس بالتسلسل والتتابع، وهذا التتابع الشكلي يعين في اثارة التوقع لدى السامع، وهذا التوقع من شأنه أن يجعل السامع أكثر تحفزاً لسماع الشاعر والانتباه اليه" [1].

فالتكرار يشكل قيمة صوتية وجمالية في الشعر، كما أنه يحدث إثارة قوية للسامع. يقول عز الدين السيد في كتابه التكرير: "إذا تكرر الحرف في الكلام على أبعاد متقاربة، اكسب تكرار صوته ذلك الكلام ايقاعاً، مبهجاً، يدركه الوجدان السليم حتى عن طريق العين، فضلاً عن ادراكه السمعي بالأذن" [2].

وقد أصبح التكرار بأنماطه المختلفة ملمحاً أساسياً في شعر ايليا ابي ماضي ومنها التكرار الاستهلالي الذي أصبح محوراً رئيساً في كثير من قصائده مثل تكرار الأسماء والضمائر والحروف والجمل وأساليب النداء وغيرها في بداية النص. يقول في قصيدة أنت...: [3]

مَهْبطَ الوحي مطلع الأنبياء   كيف أمسيتِ مهبطَ الأرزاءِ
في عيون الانامِ عنكِ نُبوٌّ   لم يكن في العيونِ لو لم تُسائي
أنتِ كالحُرة التي انقلبِ الدهـ   ـرُ عليها فأصبحتْ في الإِماءِ
أنتِ كالبُردةِ المُوشَّاةِ أبلى الـ   ـطيُّ والنشّرُ ما بها من رُوَاءِ

(1) موسى ربابعة: التكرار في الشعر الجاهلي، دراسة أسلوبية، مؤتمر النقد الادبي العاشر، جامعة اليرموك، 1988، ص 15.
(2) عز الدين السيد: التكرير، ص 45.
(3) إيليا أبو ماضي: ديوان ايليا أبو ماضي، ص 101 – 103.

أنــــتِ مثــــلُ الخميلـــةِ الغَنَّــــاءِ عُرّيـــتْ مـــن أوراقهـــا الخضـــراءِ
أنــتِ كالليــثِ قلَّــم الــدهرُ ظُفْرَيْـــ ـــه وأحْنــى عليــه طــولُ الثَّــواءِ
أنــتِ كالشــاعر الــذي ألــفَ الوحــ ـــدةِ... في مَحْفَـــلٍ مـــن الغَوغـــاءِ
أنــتِ مثــلُ الجبّــار يرسُــفُ في الأغــ ـــلال في مَشْـــهدٍ مـــن الاعـــداءِ
لـــو تشــــائين أرْفَـــه حـــالاً أولســــتِ قـــديرةً أن تشـــائي
أنــا مــا زلــت ذا رجــاءٍ كــثير ولـــئن كنـــتُ لا أرى ذا رجـــاءِ
قــد بكــى التــاركوكِ منــكِ قُنوطــاً فبكـــى الســـاكنوك خـــوف التّنـــائي
كثـــرَ النــــائحون حولـــكِ حتّـــى خِلـــتُ أنـــي في حاجـــةٍ للعـــزاءِ
بـــذلوا دَمْعَهُـــم وصـــنتُ دمـــوعي إنمــــا اليائســـون أهـــلُ البُكـــاءِ
لــو تُفيــدُ الــدموعُ شــيئاً لأحيــت كـــلُّ عَـــافٍ مـــدامعُ الشُـــعراءِ
أنــتِ في حاجــةٍ الى مثــلِ (موســى) لســـتِ في حاجـــةٍ إلى (أَرْميَـــاءِ)

تتمحور هذه اللوحة في قصيدة "أنت" حول الاسم و بصيغة الخطاب، وهذا يشير الى التحدي والاعتزاز والأنفة عند الشاعر، فضلاً عن استفزاز السامع الى حقيقة المخاطب وهو الوطن والارض، والمكان بكل تفاصيله وصوره وماضيه وحاضره، وهنا محاولة أنسنة المكان، حيث جمع الشاعر عدة صور تجسد روح المكان وجمالياته، وتاريخه، فهو المكان المقدس، الذي نزل فيه الأنبياء، وهو الشجرة الجميلة التي أنتزعت أوراقها الخضراء، وهي الأسد الذي قُلّم ظفراه، وهي المكان الذي يتباكى عليه الناس، بل هي الأسيرة المكبلة بالأغلال.

إن هذه الصور المتناقضة للوطن وللأرض تعكس حالة القلق والخوف على المكان الوطن وعلى المكان الانسان، ولهذا فقد كرر الشاعر صيغة الخطاب للأرض أكثر من مرة لتجسد قدرة الشاعر على رؤية المكان وتقلبات الزمن. ولهذا فقد حوَّل الشاعر المكان الى انسان، حيث أخذ بمخاطبته من خلال رسم صورة الماضي المشرق لهذا الوطن بما يمثله من قيم دينية واجتماعية وجمالية وانسانية.

ومن هنا فقد أعطى الشاعر تكرار صيغة المخاطب "أنت" قوة موسيقية، وجمالية تشد انتباه السامع، وتحفزه لسماع خطاب الشاعر، بل لقد أضفت هذه الصيغة في النص تشخيصاً للمكان، الساكن في خيال الشاعر وعقله.

ويعود الشاعر في القصيدة ذاتها الى توظيف أسماء الاشارة، في اطار تناوله لصورة الوطن المكان والقداسة. يقول:

أرضَ آبائنا عليكِ سلامٌ ... وسقى الله أنفُسَ الآباءِ
ما هجرناكِ إذ هجرناكِ طَوعاً ... لا تظُني العُقوقَ في الأبناءِ
يُسْأَمُ الخلدُ والحياةُ نعيمٌ ... أَفَتَرْضى الخلودَ في البأساءِ
هذه أرضُنَا بلاقعُ تمشي ... فوقَها كلُ عاصفٍ هوجاءِ
هذه دورُنا منازلُ للبُو ... مِ وكانت منازلَ الورقاءِ
بدّلتها السنونُ شوكاً من الزّهـ ... ـرِ وبالوحشِ من بني حوّاءِ
ما طوت كارثاً يدُ الصُبح إلا ... نَشَرَتْهُ لنا يدُ الإمْساءِ
نحن في الأرض تائهون كأنّا ... قومُ موسى في الليلةِ الليلاءِ

تترامـــى بنـــا الركائـــبُ في البيْـــ ـــــداءِ طـــوراً وتـــارة في المـــاءِ
ضـــــعفاءُ مُحقَّـــــرون كَأنَّـــــا مـــن ظـــلامٍ والنـــاسُ مـــن لألاءِ
واغـــترابُ القـــوي عِـــزٌّ وفخـــرٌ واغـــترابُ الضـــعيفِ بَـــدءُ الفنـــاءِ
عابنَـــا البـــيضُ أنّنـــا غـــيرُ عُجـــمٍ والعِبِـــــدَّي بالسِّـــــحْنةِ البيضـــــاءِ

في هذه اللوحة يكرر الشاعر اسم الاشارة "هـذه" بشكل يـوحي بالتحـدي في مخاطبة الاعداء بالنسبة اليه، وهو شعور بقسوة تبدل الحال بعيداً عن الـوطن الـذي هجره كرهاً لا طوعاً، مما جعله في مواجهة ذل الغربة الموحشة وقسوتها.

ولذا فإن اسم الاشارة يشد انتباه السامع الى الشاعر ومعاناته مـن خـلال تـرك بيته وأرضه الذي أصبح مسكناً خرباً، ومكاناً للغربان وكذلك للطيور المغـردة بـين جنباته، وهذا يجسد حالة المعاناة النفسية عند الشاعر.

ومن هنا فإن النص الشعري قد تمحور حول ذات الشـاعر ومعاناتـه، لـيعكس حالة الضياع والتهميش بعيداً عن وطنه وأمته. فالأسماء والضمائر تشـكل صـوت الشاعر، واسترجاع ماضيه وعزته في وطنه. يقول محمـد عبـدالمطلب: "لأن الضـمير يشكل على نحو من الانحاء عالم الشاعر وحدود رؤيته له، وادراكه لأبعاده" [1].

ويأتي التكرار الاستهلالي، وهو تكرار البداية في نص قصيدة "الفقير" التي يعـبر عنوانها عن الصراع بين الفقر والغنى، وبين الجوع والحرمان والشبع والغنى، وذلك من خلال محور النص الذي يقوم على أداة النداء المكررة التي تؤدي الى ايقاظ ذهـن

(1) محمد عبد المطلب: قراءات أسلوبية في الشعر العربي الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1997م، ص 144.

المخاطب المتلقي، بحيث جاءت أدوات النداء مشحونة بدلالات قوية تعبر عن قلق الشاعر وتوتره. يقول:[1]

هـــمٌّ ألَمَّ بـــه مـــع الظلمـــاءِ فنـــأى بمقلتـــه عـــن الاغفـــاءِ
نفـس أقـام الحـزن بـين ضـلوعه والحـــزن نـــارٌ غـــير ذات ضـــياءِ
يرعـى نجـوم الليـل لـيس بـه هـوى ويخالـــه كلفـــاً بهـــنَّ الرائـــي
في قلبـــه نـــار (الخليـــل) وإنمـــا في وجنتيـــه أدمـــع (الخنســـا)ء
قــد عضــه اليــأس الشــديد بنابــه في نفســـه والجـــوع في الاحشـــاء
يبكــي بكــاء الطفــل فــارق أمــه مـــا حيلـــة المحـــزون غـــير بكـــاء
فأقــام حلــس الــدار وهــو كأنــه لخلـــو تلـــك الـــدار في بيـــداءِ
حــيران لا يــدري أيقتــل نفســه عمــداً فــيخلص مــن أذى الــدنياء
أم يسـتمر علـى الغضاضـة والقـذى والعـــيش لا يحلـــو مـــع الضـــراء
طــرد الكــرى وأقــام يشــكو ليلــه يــا ليــل طلــت وطــال فيــك عنــائي
يـا ليـل قـد أغريـت جسـمي بالضـنا حتـــى ليـــؤلم فقـــده أعضـــائي
ورميــتني يــا ليــل بــالهم الــذي يفــري الحشــا والهــمّ أعســر دائــي
يـــا ليـــل مالـــك لا تـــرق لحـــالتي أتُـــراك والايـــام مـــن أعـــدائي
يا ليـل حسـبي مـا لقيـت مـن الشـقا رحمـــاك لســـت بصـــخرة صـــماء
بــن يــا ظــلام عــن العيــون فربمــا طلــع الصــباح وكــان فيــه عزائــي

(1) إيليا أبو ماضي: ديوان ايليا أبو ماضي، ص 107 – 108.

وا رحمتـــا للبائســـين فـــإنهم   مـــوتى وتحســـبهم مـــن الأحيـــاء
إنـــي وجـــدت حظـــوظهم مســـودّة   فكأنمـــا قـــدت مـــن الظلمـــاء
أبـــداً يســـر بنـــو الزمـــان ومـــالهم   حـــظ كغيرهـــم مـــن الســـرّاءِ
مـــا في أكفهـــم مـــن الـــدنيا ســـوى   أن يكثـــروا الاحـــلام بالنعمـــاءِ

يجسد التكرار لأداة النداء في هذا النص الحالة النفسية التي يعانيها الشاعر، فقد صور حالة الفقر والحرمان وتغير الحال بالظلام والهموم والوحدة، وقسوة الغربة، حيث خاطب الشاعر الليل مكرراً أداة النداء، اذ ينفرد الانسان مع نفسه، فتتحرك مشاعره وشجونه وهو يتذكر مرارة الغربة، وحالة الفقر والجوع والحرمان، إذ أن الليل وسكونه يساعد الانسان على مناجاة النفس.

فاللوحة تجسد الصراع بين الأنا والآخر أو بين الفقر والحرمان والظلم وبين الغنى والجشع والظلم، حيث يعيش الفقير رهناً للأحلام والآمال، وهذا يعكس حالة الصراع مع الزمان وتقلباته. ولذا فإن أداة النداء تأتي مكررة مع صورة الليل لتوقظ السامع والمتلقي الى ما يعانيه الشاعر بعيداً عن وطنه وأهله. فالشاعر يتخلص من حالة الضغط والتوتر والانفجار الداخلي من خلال هذا النداء المعبر عن حالة اليأس والاحباط، محاولاً أنسة الطبيعة المتمثلة بالليل فيصبح رفيقاً للشاعر يبثه همومه وأحزانه.

ومن أنماطه التكرار عند ايليا أبي ماضي ما جاء في قصيدته الموسومة بصراع وحراك[1] التي يكثر فيها أسلوب الاستفهام المعبر عن حالة القلق والحيرة والتردد وفقدان الصواب يقول:

(1) المصدر نفسه، ص 206 – 207.

وإنـــي أشــــهدُ في نفســـي صـــراعاً وعراكـــاً
وأرى ذاتـــي شــــيطاناً وأحيانـــاً ملاكـــاً
هـل أنـا شخصـان يـأبى هـذا مـع ذاك اشـتراكاً
أم ترانـــــي واهمـــــاً فيمـــــا أراه؟
لستُ أدري؟
بينمـا قلـبي يحكـي في الضـحى إحـدى الخمائـل
فيـــه أزهـــار وأطيـــار تُغـــني وجـــداول
أقبـل العصـرُ وأمسـى موحشـاً كـالقفر قاحـلْ
كيـــف صـــار القلـــب روضـــاً ثـــم قفـــراً؟
لستُ أدري!
أيـــن ضـــحكي وبكـــائي وأنـــا طفـــلٌ صـــغيرْ
أيـــن جهلـــي وَمَراحـــي وأنـــا غـــضّ غريـــرْ
أيـــن احلامـــي وكانـــت كيفمـــا سِـــرتُ تســـير
كلـــها ضـــاعت ولكـــن كيـــف ضـــاعتْ؟
لستُ أدري !

لقد كرر الشاعر صيغ الاستفهام بقوله أم وأيـن وهـي تعكـس حالـة القلـق والصراع النفسي، وهو ما عبر عنه الشاعر في بداية اللوحـة الشـعرية حينمـا أشـار الشاعر الى ان الصراع والعراك يعتمل في نفس الشاعر ومـن هنـا أصـبحت أدوات الاستفهام محوراً مركزياً تعبر عن حالة القلق، ولـذلك كـرر الشـاعر عبـارة لسـت

أدري، وهذا ما وصل إليه الشاعر نتيجة الغربة. والبعد عن الوطن والأهل، ولهذا نراه مزدوج التفكير بل يرى نفسه شخصين متناقضين لأنه في حالة حيرة وتردد وقلق وخواء.

كما وظف الشاعر التكرار البياني لنقل أحاسيسه وأشجانه الى المتلقي، فبدت الصور متناقضة، والنفس قلقلة ومتوترة. ولعل صور التكرار هذه تتجسد في لوحة واحدة حيث يقول:

وإنـــي أشـــهدُ في نفســـي صـــراعاً وعراكـــاً
وأرى ذاتـــي شـــيطاناً وأحيانـــاً ملاكـــاً

فقد تقاطعت الصور في هذا النص، حيث الشيطان والملاك، والضحك والبكاء، وهو ما يعبر عن حالة الازدواجية في نفس الشاعر القلقة والمضطربة.

فالتكرار البياني يأتي لتأكيد عبارة أو جملة أو رسم وذلك لإثارة السامع المتلقي والمتفاعل مع تجربة الشاعر وصوره الابداعية، فالتكرار عنصر أساسي في بناء النص الشعري ومنحه القدرة الجمالية التي تجعل من النص الابداعي نصاً ابداعياً. يقول عز الدين السيد بهذا الخصوص: "ولكن تكرير البيان قد يجيء للكشف عن المجمل بتفصيله، فيكون أعظم تقريراً من التفصيل المبتدأ به، لما سبقه من تشويق اليه ما في المجمل من تحريك النفس لكشف المراد." [1]

(1) عز الدين السيد: التكرير، ص 126.

التضاد:

يعد أسلوب التضاد ظاهرة أسلوبية جوهرية في شعر إيليا أبي ماضي لأنها تعكس مثل غيرها من الظواهر في شعره حالة التناقض والتضاد والقلق في شخصية الشاعر، فالتضاد ليس كلمة تقابلها أخرى وإنما احداها توضح الاخرى.

ولذلك فإن قيمة التضاد تكمن "في نظام العلاقات، الذي يقيمه بين العنصرين المتقابلين وعلى هذا فلن يكون له أي تأثير ما لم يتداع في توال لغوية وبعبارة أخرى، فإن عمليات التضاد الاسلوبية تخلق بنية، مثلها في ذلك مثل بقية التقابلات المثمرة في اللغة"[1].

فجدلية التضاد تشكل طاقة مولدة ومحركة لعناصر الجمال في النص، فالتضاد يشرح العلاقات الانسانية، وعلاقات الانسان بالكون والطبيعة، وأحياناً يشرح التضاد والتناقضات الفكرية في ذهن الشاعر أو علاقة الشاعر بالمتلقي.

فصور التضاد تتجسد في تضاد الفعل الماضي مع الحاضر، أو الاسم مع الاسم أو الاسم مع الفعل، ولهذا فقد كان أسلوب التضاد سمة أسلوبية قوية في شعر ايليا أبي ماضي، حيث يقول في هذه اللوحة الشعرية:[2]

أنا لا أذكر شيئاً من حياتي الماضية
أنا لا أعرف شيئاً من حياتي الآتية
لي ذاتٌ غيرَ أني لست أدري ما هيةْ

(1) صلاح فضل: علم الاسلوب مبادئه واجراءاته، النادي الادبي، جدة، 1998، ص 256.
(2) ايليا أبو ماضي: ديوان ايليا أبو ماضي، ص 214.

فمتـــى تعـــرف ذاتـــي كُنـــه ذاتـــي؟

لستُ أدري؟

إنـــني جئـــتُ وأمضـــي وأنـــا لا أعلـــمُ

أنـــا لغـــزٌ... وذهـــابي كمجيئـــي طلسَـــمُ

والـــذي أوجـــدَ هـــذا اللغـــزَ لغـــزٌ مُـــبهَمُ

لا تجـــادل ذا الحجـــا مـــن قـــال إنـــي....

لستُ أدري!

يعبر الشاعر هنا عن حالة القلق حول وجوده في هذه الدنيا، وهنا تبدو حالة التوتر والصراع ما بين الماضي والحاضر، وبين المعرفة والجهل، وبين المجيء والرحيل، وهذا ما يشكل جوهر الصراع، الذي يدور في ذهن المرء من خلال وجوده في هذه الحياة، فهو مسيّر لا مخير، يأتي ويرحل بإذن ربه عز وجل، إن هذا التضاد والتقابل في اللوحة يعطي قيمة جمالية، تشد انتباه المتلقي وتجعله مشاركاً وفاعلاً في العملية الابداعية.

ويظهر التضاد جلياً في قصيدة بلادي، [1]، حيث يقول:

مثلمـــا يكمـــن اللّظـــى في الرمـــاد   هكـــذا الحـــبُ كـــامنٌ في فـــؤادي

لســـتُ مُغـــرىً بشـــادنٍ أو شـــادِ   أنـــا صـــبٌّ مُتـــيمٌ بـــبلادي

يا بلادي عليك ألف تحيةٍ

(1) المصدر نفسه، ص 261 – 262.

هـــو حــــبٌّ لا ينتهـــي والمنيـــة　　لا ولا يضـــــمحلُّ والأُمنيـــــةْ
كـــان قلـــبي وقبـــلَ نفســـي الشـــجيّة　　كـــان مـــن قبـــلُ في حشـــا الأزليـــةْ
وسيبقى ما دامت الابدية

خلّيـــاني مـــن ذكـــر ليلـــى وهنـــد　　واصـــفراني عـــن كـــل قَـــدٍّ وَخَـــدٍّ
كـــلُ حســـناءَ غـــيرُ حســـناءَ عنـــدي　　أو أرى وجـــدها بقـــومي كوجـــدي
لا حياء في الحبِّ والوطنية

كـــل شــــيء في هـــذه الكائنـــاتِ　　مـــــن جمـــادٍ وعــــالمٍ ونبـــاتِ
وقـــــــديمٍ وحاضـــــــرٍ أو آتٍ　　صــــائرٌ للــــزوال أو للممـــــاتِ
غيرَ شوقي إليك يا سوريةْ

أنـــتِ مـــا دُمـــتِ في الحيـــاة حيـــاتي　　فـــإذا مـــا رجعـــتُ للظلمـــاتِ
واســــــتحالت جــــــوارحي ذرات　　فلتقـــل كـــل ذرة مـــن رفـــاتي
عاش لبنان ولتعش سورية

رُبَّ ليـــــلٍ ســـــهرتُهُ للصـــــباح　　حـــائراً بـــين عســـكر الاشـــباح
لـــيس لـــي مـــؤنسٌ ســـوى مصـــباحي　　ونـــــداءِ المـــــلاحِ للمـــــلاحِ
وصراخِ الزّوارقِ الليليةْ

استطاع الشاعر من خلال علاقات التضاد القوية في النص الشعري مثل الحب والكره، والموت والحياة، والليل والصباح، والحياة والجماد خلق فاعلية مركزية في النص الشعري، أخذت تنمو بشكل درامي بحيث خلق حالة من الصراع بين طرفين أساسيين هما الحياة والموت بكل صورهما.

ولعل حالة الحب، والعشق، والحياة التي تمثلت في حب الشاعر لوطنه بكل مكوناته الانسانية، والطبيعية من جمادات وحيوانات تعكس الرغبة بالحياة والانتصار على الموت والفناء، وبالتالي، فإن الحاح الشاعر على عنصري الحياة والموت يجسد حب الشاعر لوطنه ورفضه للغربة وقسوتها. ولذا فقد شكلت هذه الجدلية عند الشاعر عنصراً جوهرياً قام عليه النص الشعري، ومنحه الحياة والفاعلية.

ولذا فإن الغربة التي يعيشها الشاعر خارج وطنه قد خلقت صراعاً محوره الزمن، فأخذ الشاعر يقارن بين الماضي بكل صور الحب والعشق والحياة للمكان الوطن وبين الحاضر بكل صور الغربة والتشرد والفقر والتمييز، وقسوة الحياة، مما شكل جدلية ضدية لعبت دوراً أساسياً في بنية النص، وشكلت ظاهرة أسلوبية تعزز بنيته اللغوية والجمالية.

الحوار:

يعد الحوار ظاهرة أسلوبية في شعر إيليا أبي ماضي، ووسيلة فنية لتجسد أفكاره وآراءه، وشرح فلسفته وتأملاته في الحياة والغربة. كما أن الحوار يعطي قوة للنص من حيث التأثير في المتلقي، وتوظيف الزمن كذلك من حيث سرد الاحداث في الحوار، وهذا ما عبر عنه محمد غنيمي هلال في كتابه النقد الادبي، وذلك في

معرض حديثه عن أهمية الحوار ودوره في النص الابداعي سواء أكان في النص الشعري أو المسرحي. يقول: "ولابد من توافر اعتبارات في صياغة كل جملة من الجمل المسرحية، شعرية كانت أم نثرية. ومنها أن يضع الكاتب المسرحي نصب عينيه الفكرة التي تبرر المقولة، وطبيعة الشخصية التي تنطق بهذه الفكرة المصوغة في المقولة، ثم أثر الفكرة المصوغة في الشخصيات المسرحية المتوجة بها اليها. ومن ثم قوة الحوار في الحركة، فالحوار المسرحي فعل من الافعال، به يزداد المدى النفسي عمقاً، أو الحدث المسرحي تقدما الى الامام، فلا ركود في لغة المسرح"[1].

فالحوار في النص الشعري عند إيليا أبو ماضي يمنح النص قوة الحركة، كما أنه يمنح الشاعر طاقة نفسية لمواجهة قسوة الغربة وتداعياتها عليه، ولذا بدأ بالحوار للتخلص من الوحدة، والبعد عن الاهل والوطن، ازاء الصراع النفسي الذي يعانيه، وها هو في نص غزلي يعبر عن حبه لفتاة وطنه، ورفضه للفتاة الغربية التي تعيش تقاليد مختلفة عن تقاليد الشرق وعاداته وأخلاقه، ولذا أجرى الشاعر هذا الحوار في قصيدته الموسومة بحكاية قديمة[2] يقول فيها:

وربَّت أمريكية خِلتُ ودَّها ... يدوم ولكن ما لغانية ودُّ
صبوتُ الى هندٍ فلما رأيتها ... سلوت بها هندا وما صنعت هند
وأوحت لها عيناي أن صبابةً ... تُلجلج في صدري وأحذر أن تبدو
فألقت الى اترابها وتبسمت ... أعِيٌّ سكوتُ الصَّبِ أم صمته عمدُ
فقلتُ سلامُ اللهِ قالت وبِرُّهُ ... فقلتُ أهزلٌ ذلك القولُ أم جدُّ

(1) محمد غنيمي هلال: النقد الادبي الحديث، دار الثقافة، بيروت، 1973، ص 659.

(2) إيليا أبو ماضي: ديوان ايليا أبو ماضي، ص 247-249 .

وأمسكتُ أنفاسي وأرهفتُ مِسمعي ففي نفسي جَزْرٌ وفي مِسْمَعي مَدُّ
فقالت وددنا لو عرفنا من الفتى وما يبتغيه قلت ما يبتغي العبدُ
له كبدٌ حرَّي وقلبٌ مُكلمٌ غلطتُ فما للصَّب قلبٌ ولا كبدُ
قتيلٌ ولكن ثوبه كفنٌ له وكلُ مكان يستريحُ به لحدُ
فإن لم يكن من نظرةٍ ترأب الحَشَا فردّي عليه قلبهُ وبه زُهدُ
فضرّج خدَّيها احمراراً كأنما تصاعد من قلبي إلى خدّها الوَجْدُ

يتضح في أسلوب الحوار هنا حوار الحضارات أو الثقافات، حيث يسترجع الشاعر اسم هند من التراث العربي ليجسد حبه لثقافته، وتاريخه، ولهذا بدأ في قصة الحب هذه يحاور ثقافة أخرى أو ليعكس مدى تعلقه بوطنه وأمته، وولعه بأهله ورفضه الاندماج مع الحضارة الغربية. وقد وظف الشاعر أسلوب الالتفات بين الماضي والحاضر، وكذلك وظف الاسلوب الحواري من خلال فعل القول، علماً ان هذا الحوار قد كان يدور في ذهن الشاعر وقلبه، وهو حوار من طرف واحد يعكس حالة القلق والتوتر والصراع النفسي عند الشاعر ورفضه للحضارة الغربية بديلاً عن حضارة أجداده العرب.

وقد جسد الشاعر أسلوب الحوار في النص الآتي الموسوم بمصرع حبيبين[1]، والذي جاء بأسلوب مسرحي أعطى قوة حركية للنص، وعبر عن حالة الحزن، وهاجس الخوف من المستقبل، ولربما هو تعبير عن لوعة الغربة والفقد للأهل والوطن والذكريات. يقول:

(1) المصدر نفسه، ص 128 – 129.

وقفت تحيط بها الزهورُ كأنها　　قمر تحيطُ به الكواكب في الفَضَا
ومشت تحفُّ بها الغصون كأنها　　ملك تحفُ به الجنود اذا مشى
لله زورتها وقد قَنِطَ الفتى　　فكأنها روح جري فيمن ثَوَى
هيهاتِ ما ظفرَ المؤمِّلُ بالغِنى　　بألذَّ من ظفرِ المتيِّمِ باللِّقَا
فَدنا يطارِحُها تحيةَ عاشقٍ　　ويقولُ أهلاً بالحبيبِ الذي أَتى
بينا تصافح من يصافحها اذا　　بدموعها سحَّت فصافَحتِ الثّرى
ما للعيون تحدَّرت عَبَراتُها　　وعلامَ هذا الحزنُ يا ذات البَهَا
قالت حبيبي لو ترى ما قد جرى　　في ربعنا شاركتني فيما ترى
جارَ القضاء عليّ في أحكامهِ　　ما حيلة الانسانِ وإن جارَ القَضَا
فابْكِ معي فلربما نفع البكا　　إن الليالي لا تدومُ على الصَفَا
قال الفتى والدمعُ منتشرٌ على　　خدَّيهِ يا أسماءُ قولي ما جرى
فتلفتتْ في الروض خيفةَ سامعٍ　　فكأنما الظبيُ الغريرُ اذا رَنَا
وترددت بكلامها فكأنما　　تبغي ولا تبغي التفوُّه بالنَبَا
قالت ودمعُ الحزن يخنِقُ صوتَها　　وشَتِ الحواسدُ عند من نخشى بِنا
وغداً يعود الشّملُ مُنفصَم العُرَى　　هذا هو الخبرُ اليقين بلا خَفَا

وإذا نظرنا في أسلوب الحوار هنا عند الشاعر، نلاحظ أن فعل الحكاية والقول، وأسلوب الخطاب بين طرفين يمثلان ثقافة الشرق التي يحن اليها الشاعر من خلال توظيفه لاسم أسماء يجسد حالة نفسية قوية عند الشاعر، ولذا فإن فعل القول الحواري هنا قد أعطى النص قوة فنية، لأن الحوار يجسد طاقة شعورية تخفف من

قسوة الغربة وآثارها. فالمرحلة التي يعيشها ايليا أبو ماضي تعصف بها الصراعات النفسية، والانفعالات الحزينة، ولذا فإن أسلوب الحوار قد وجد طريقه المؤثر في نفسية المتلقي، فأصبح جزءاً من العملية الابداعية، ومشاركاً للشاعر أحزانه، ومعاناته من جراء الغربة عن الوطن والأهل.

التشخيص:

إن التشخيص فن تصويري يبث الحياة في الجمادات، ويمنحها صفات انسانية أو حيوانية تتحرك وتعبر عن مشاعرها. ويهدف الشاعر من التشخيص الى بناء الصورة الشعرية التي تعد جوهر العمل الابداعي وأساسه. يقول الناقد حبيب مونسى في مقالة له بعنوان، فاعلية التشخيص في بناء الصورة الشعرية: "إن التشخيص في أبسط تعريف له يتمثل في خلع الحياة على المواد الجامدة، والظواهر الطبيعية، والانفعالات الوجدانية. هذه الحياة التي قد ترتقي فتصبح حياة انسانية تهب لهذه الاشياء عواطف آدمية، وخلجات انسانية. وكأن التشخيص حركة تحويلية ذات مدرج واحد فقط، ترقى بالجامد الى الحي لغاية تعبيرية، ثم تتوقف عند هذا الحد من الجهد والاجتهاد. غير أن الصورة الناشئة عن هذا الارتقاء، لم تعد ملكاً للتشخيص ولا حكراً عليه. فالتشخيص عملية وحسب، انها تقنية تخضع لتحويل رمزي معين. فإذا تمت على الوجه السليم، استحالت صورة. وقد درج البعض على اختزال الصورة في الاستعارة من حيث الجوهر. بيد أن الصورة تكوين آخر أكثر تعقيداً مما يتصور حين تقرن بالاستعارة، ذلك أن الصورة تشكيل للعناصر المنظورة والمحسوسة في اطار محدد، وفق رؤية خاصة، ومسافة مدروسة، لغاية تعبيرية

تتجاوز الأسلبة الى فضاء المعنى... وعندما يلجأ الشاعر الى التشخيص، لا يفعل ذلك طلباً لخلع الحياة على الجماد وحسب، وإنما لخلق صورة[1].

في ضوء هذا الدور الاساسي للتشخيص في خلق الصورة الشعرية، والذي يمثل سمة واضحة في البنية الشعرية عند ايليا أبي ماضي، نراه في كثير من ابداعاته الشعرية يركز على التشخيص بوصفه طاقة محركة وفاعلة في شعره. يقول في قصيدة وردة واميل:[2]

يا ليتما خلق الزمان أصيلا   إني أراه كالشباب جميلا
ولّى، فودعت السماء بهاءها   من بعده وهوى النهارُ عليلا
جنحت ذُكاء الى الغروب كأنها   تبغي رُقاداً أو ترتد مقيلا
وتناثرت قطع السحاب كأنها   الجيش اللّهامُ اذا انثنى مغلولا
هذا وقد بسط السكون جناحه   والليل أمسى سِترهُ مسدولا

ويتضح من خلال هذه اللوحة قدرة الشاعر على بناء الصورة التشخيصية التي تجسد عوالمه الداخلية، فقد جعل من الزمان انساناً جميلاً في مرحلة الشباب، كما أنه جعل من قطع السحاب جيشاً متحركاً، وكذلك فقد منح السكون صفات حياتية وكأنه طائر بسط جناحيه للهبوط والسكون والنوم.

---

(1) حبيب مونسي: فاعلية التشخيص في بناء الصورة الشعرية، مقالة منشورة بصفحة واحدة على الموقع الألكتروني لمجلة أصوات الشمال، 23 سبتمبر 2015.
(2) إيليا أبو ماضي: ديوان ايليا أبو ماضي، ص 607.

ولعل الشاعر يحاول تجسيد الصورة الشعرية من خلال التشخيص الذي يخفف من قسوة الغربة والوحدة والعزلة في مجتمع أمريكي غريب في عاداته وتقاليده الاجتماعية ازاء ما كان عليه الشاعر في وطنه، حيث الأسرة المتآلفة، والعادات الأصيلة، والروح الأنسانية بين الأهل والجيران في الحي والقرية والوطن المكان والأنسان.

فالشاعر يخاطب بصوره الجياشة بالمشاعر والاحزان السامع أو المتلقي لكي يشاركه غربته وصمت الطبيعة من حوله. يقول حبيب مونسي في الصورة والمتلقي: "إن هذا الفهم يجعل الصورة عالماً متحركاً، تتعذر الاحاطة به كلية في جملته لأنه خاضع من ناحية خارجية الى المتلقي سناً، وثقافة، وعصراً، وذوقاً، وكلما عددت القراء فأنت تعدد عطائية الصورة وقدرتها على التعبير. لذلك يجوز لنا أن نزعم الان أن معنى الصورة يقع دوماً خارجها في نقطة ما على المسافة الفاصلة بين الصورة والمتلقي، تلك المسافة يحدد طولها وقصرها عاملا الانفصال والاتصال"[1].

وفي صورة أخرى مستوحاة من الطبيعة، محاولاً أنسنتها، فيقول في قصيدة المساء:[2]

السحب تركض في الفضاء الرحب ركض الخائفين
والشمس تبدو خلفها صفراءَ عاصبة الجبين
والبحرُ ساج صامت فيه خشوع الزاهدين
لكنما عيناك باهتتان في الافق البعيد

(1) حبيب مونسي: فاعلية التشخيص في بناء الصورة الشعرية، المقالة منشورة بصفحة واحدة.
(2) إيليا أبو ماضي: ديوان ايليا أبو ماضي، ص 764.

سلمى... بماذا تفكرين

سلمى... بماذا تحلمين

فالشاعر يقدم هنا في هذه اللوحة صورة انسانية لمظاهر الطبيعة. حيث جعل السحب تركض كالإنسان الخائف والهارب، وهنا صورة تعكس حالة الخوف والهلع في نفس الشاعر ازاء الواقع المفروض عليه في الغربة، كما جعل الشمس مريضة معصوبة الجبين، وكذلك البحر في حالة خشوع يشبه خشوع العباد الزاهدين.

وإن أنسنة الطبيعة، وبث الحياة في عناصرها من شمس وبحر، يعكس حالة القلق المتجسد في نفسيته، فهو يحاول أن يحمل الطبيعة بكل عناصرها أحزانه وهمومه ووحدته، وهذا ما يفعله الشعراء الرومانسيون الذين يجعلون الطبيعة تشاركهم همومهم وأحزانهم.

فكل الصور الانسانية وصور الطبيعة والجمادات أخذت تتحرك في اطار العالم النفسي الداخلي المضطرب عند الشاعر، ولعل التشخيص وما يتولد عنه من صور شعرية قادر على التعبير عن مشاعر الشاعر وقلقه وغربته القاسية.

اضافة الى ذلك، فقد جعل الشاعر الزمان شخصاً يرقب حركته البطيئة، فيقول إيليا أبو ماضي في قصيدة الزمان: [1]

يمشي الزمان بمن ترقبَ حاجةَ　　　متثاقلاً كالخائف المترددِ

(1) المصدر نفسه، ص 250 – 251.

حتـــى ليحســـبهُ أســـيراً موثقـــاً ويـــراه أبطـــأ مـــن كســـيحٍ مُقعـــد
ويخـــال حاجتـــه الـــتي يصـــبو لهـــا في دارةِ الجـــوزاءِ أو في الفرقـــد
ويكـــون مـــا يرجـــوه زَورةَ صـــاحبٍ ويكـــونُ أبعـــد مـــا يرجّـــى في غـــدِ
فإذا تـولى الـنفسَ خـوفٌ في الضـحى مـن واقـبٍ تحـت الـدجى أو معتـدِ
طـارت بهـا خيـلُ الزمـانِ ونوقـهُ نحـو الزمـانِ المـدلهم الاسـود
فكأنهـــا محمولـــةٌ في بـــارقٍ أو عـــارضٍ أو عاصـــفٍ في فدفَـــدِ
ويكـونُ أقصـرَ مـا يكـون إذا الفتـى مَـــدتْ لـــه الـــدنيا يـــدَ المتـــوردِ
فتوســـط اللـــذات غـــيرَ منفَّـــر وتوســـدَ الاحـــلامَ غـــير منكّـــدِ
فـــإذا لذيـــذ العـــيش نغبـــةَ طـــائرٍ وإذا طويـــلُ الـــدهر خطـــرةَ مـــرودِ
وإذا الفتـى لـبس الأسـى ومشـى بـه فكأنمـــا قـــد قـــال للـــزمن اقعـــدِ
فـــإذا الثـــواني أشـــهرٌ وإذا الـــدقا ئـق أُعصـرٌ والحـزن شـيء سـرمديٌ
وإذا صـــباح أخـــي الاســـى أو ليلـــهُ متجـــدد مـــع همـــهِ المتجـــدد
قهر الورى وأذلهـم أن الـورى ونوقـهُ متعلـــــل أو طـــــامعٌ أو مجتـــــدِ
جعلـــوا رغـــائبهم قيـــاس زمـــانهم والـــدهر أكـــبرُ أن يقـــاس بمقصـــد

لقد رسم الشاعر صورة تشخيصية للزمان، فجعـل منـه انسـاناً كسـولاً يمشـي متثاقلاً، وهو يعكس صراعه مع الزمن، ورغبته في أن يسير الزمن بسـرعة ليـتمكن من العودة لوطنه وأهله، ولذا أصبح يحس أن الثواني من الزمن قد أصبحت أشهراً طويلة، وهنا احساس بـالزمن، ولـذا فقـد أصـبحت الحالـة النفسـية عنـد الشـاعر شديدة، وقسوة الغربة قوية بحيث أصبح يرى أن مكونات الحياة في الغربة عدوة له،

ولا تتعاطف مع مشاعره وأحزانه. ولذا ارتبطت كل الصور عند الشاعر بالحزن والهم الذي تجسد في معظم قصائده، اذ أخذ يحاور هذه المكونات في الطبيعة، اضافة الى الزمن ليخلق نوعاً من الحوار الانساني الذي يخفف من وحدته وغربته. ولذا جاءت الظواهر الأسلوبية المتمثلة بالتكرار بأنماطه المختلفة، والتضاد او الحوار والتشخيص قد شكلت طاقة فنية في شعره، منحت النص اشعري القدرة على الحياة والتفاعل مع احزان الشاعر وغربته وآماله، كما شكلت حافزاً هاماً في شد انتباه المتلقي ليشارك الشاعر أحواله ومشاعره.

فالمتلقي كان حاضراً في بنية النص الشعري عند إيليا ابي الماضي، وهذا ما حرص عليه من أجل خلق حوار من أناس يتفاعلون معه في غربته ووحدته وأحزانه وبعده عن وطنه.

ولهذا فإن هذه الظواهر الاسلوبية قد منحت اللغة الشعرية عند الشاعر قوة فنية في التعبير عن نفسيته المتعبة وغربته الموحشة. ولعل الصورة الشعرية قد عكست في شعره نفسيته بشكل كبير، فقد جاءت كثافة الصورة وحركتها قادرة على جذب المتلقي الى المشاركة الوجدانية مع الشاعر والانصات الى صوته الحزين.

المصادر والمراجع:

1- الحر، عبد المجيد: إيليا أبو ماضي. باعث الامل ومفجر ينابيع التفاؤل، دار الفكر العربي، بيروت.
2- ربابعة، موسى: التكرار في الشعر الجاهلي، مؤتمر النقد الادبي العاشر، جامعة اليرموك، 1988م.
3- السيد، عز الدين: التكرير بين المثير والتأثير، عالم الكتب، بيروت، 1986.
4- شرتح، عصام: ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.
5- عبد المطلب، محمد: البلاغة والاسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984م.
6- عبد المطلب، محمد: قراءات أسلوبية في الشعر العربي الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1997م.
7- غنيمي، محمد هلال: النقد الادبي الحديث، دار الثقافة، بيروت، 1973م.
8- فضل، صلاح: علم الاسلوب مبادئه واجراءاته، النادي الادبي، جدة، 1998م.
9- أبو ماضي، إيليا: ديوان ايليا أبو ماضي، دار العودة، بيروت، 1954م.
10- مونسي، حبيب: فاعلية التشخيص في بناء الصورة الشعرية، مقالة الكترونية منشورة على الموقع لمجلة أصوات الشمال، 23 سبتمبر 2015.
11- ميرزا زهير: الشاعر الفقيد (ضمن ديوان أيليا أبو ماضي) دار العودة، بيروت، 1954.

7

الفصل السابع

التكرار بين تنظير النقاد
وإبداع الشعراء
شعر الخنساء أنموذجاً

الفصل السابع

التكرار بين تنظير النقاد وابداع الشعراء

شعر الخنساء أنموذجاً [1]

يعد التكرار ظاهرة أسلوبية تقوم بدور كبير ومؤثر في الخطاب الشعري أو في فن الخطابة الاقناعية [2] فالتكرار هو عنصر جوهري يشكل صدمة قوية ومؤثرة في نفسية المتلقي بحيث تدفعه الى موقف ما .

فالتكرار يتشكل من تكرار الحرف والكلمة والاسم أو الفعل وكذلك الجملة والتكرار البلاغي ويتجاوز التكرار ذلك الى ظواهر متعددة من أنواع التكرار بحيث أصبح التكرار عند الشعراء يشكل بؤرة تفجر طاقات متعددة عند المتلقي. يقول علي اسماعيل الجاف : " تشكل ظاهرة التكرار في الشعر العربي بأشكال مختلفة متنوعة فهي تبدأ من الحرف وتمتد الى الكلمة أو العبارة والى بيت الشعر، وكل جانب يعمل على ابراز جانب تأثيري خاص للتكرار .

فالتكرار هو ظاهرة موسيقية ومعنوية تقتضي الاتيان بلفظ متعلق بمعنى ثم اعادة اللفظ مع معنى آخر في نفس الكلام " .[3]

وتقول أميرة عربي في بحثها عن التكرار ودلالاته وايحاءاته : " يعد أسلوب التكرار من الأساليب التعبيرية التي تقوي المعاني وتعمق الدلالات، فترفع من قيمة النصوص الفنية لما تضفيه عليها من أبعاد دلالية وموسيقية مميزة، لأن الصورة المكررة لا تحمل الدلالة السابقة، بل تحمل دلالات جديدة بمجرد خضوعها لظاهرة التكرار، الذي يؤدي رسالة دلالية خفية عبر التراكم الفني للحرف وللكلمة

وللجملة، ومن خلال هذا التراكم الكمي يلفت نظر المتلقي الى غاية دلالية أرادها الشاعر " (4)

كما لجأ الشعراء في العصر الحديث الى التكرار بوصفه قوة مؤثرة ومحركة للملتقي، فالشعر الغنائي يعتمد على ظاهرة التكرار لما لها من قوة في نفسية المتلقي لتأسره الى سماع النص الشعري والتأثر بايحاءاته ودلالاته ليتخذ موقفاً .(5)

ويحاول كذلك الشاعر شد انتباه المتلقي لكي يشاركه الاحساس والتأثر بالمعنى الشعري الذي يحمل نبضات الشاعر وأحاسيسه وقد عبر النقاد العرب القدماء عن أهمية التكرار بأنماطه المختلفة، ايماناً منهم بأهمية هذه الظاهرة الأسلوبية التي تجعل من النص الابداعي نصاً ابداعياً. يقول الجاحظ (ت255هـ) عن أهمية التكرار وحاجة المبدع له :

" وجملة القول في الترداد أنه ليس فيه حد ينتهي اليه، ولا يؤتى على وصفه، وانما ذلك على قدر المستمعين، ومن يحضره من العوام والخواص " (6) ويقول كذلك في موقع آخر من كتابه الحيوان عن أهمية التكرار " وليس التكرار عيا ما دام لحكمة كتقرير المعنى، او خطاب الغبي او الساهي، كما ان ترداد الألفاظ ليس بعي ما لم يجاوز مقدار الحاجة ويخرج الى العبث. وهذا القرآن قد ردد قصة موسى، وهود، وهارون، وشعيب، وابراهيم، ولوط، وعاد، وثمود، كما ردد ذكر الجنة والنار وغيرها، لأنه خاطب جميع الأمم من العرب وأصناف العجم، وأكثرهم غبي وغافل، او معاند مشغول الفكر ساهي القلب " .(7)

كما عاين ابن قتيبة (ت276هـ) في كتابه تأويل مشكل القرآن موضوع التكرار مبيناً أهميته، ودوره في تأكيد المعنى، والتأثير في الملتقى، يقول : " وأما تكرار الكلام

من جنس واحد وبعضه يجزيء عن بعض : كتكراره في (قل يا أيها الكـافرون) وفي سورة الرحمن بقوله : (فبأي آلاء ربكما تكذبان) فقد أعلمتك أن القرآن نزل بلسان القوم وعلى مذاهبهم ومن مذاهبهم التكرار، ارادة التوكيد والافهـام، كمـا أن مـن مذاهبهم الاختصار، ارادة التخفيف والايجاز .... وقد يقول القائل في كلامه : والله لا أفعله ثم والله لا أفعله، اذا أراد التوكيد وحسم الأطماع من أن يفعله ..... قـال الله عز وجل : (كلا سوف تعلمون ثم كلا سوف تعلمون) وقال : (فإن مع العسـر يسرا إن مع اليسر يسراً) وقال : (أولى لك فأولى ثم أولى لك فأولى) .... كـل هـذا يراد به التأكيد للمعنى الذي كرر به اللفظ ". (8)

كما أصبح التكرار موضع اهتمام الشعراء وولعهم به لما لـه مـن أثـر في اثـارة المتلقي وتشكيل الموقف الذي سعى الشاعر لتأكيده لدى المتلقي. يقـول ابـن سـنان الخفاجي (ت466هـ) : " وهذا الذي أنكرناه من تكـرار الألفـاظ فـن قـد أولـع بـه الشعراء والكتاب من أهل زماننا هذا حتى لا يكاد الواحد منهم يغفـل عـن كلمـة واحدة فلا يعيدها في نظمه او نثره. ومتى اعتبرت كلامهم وجدته على هذه الصفة، وما أعرف شيئاً يقدح في الفصاحة ويغض من طلاوتها أظهر من التكرار لمـن يـؤثر تجنبه وصيانة نسجه عنه " . (9)

كما أشار ابن رشـيق القروانـي (ت456هــ) الى التكـرار في كتابـه العمـدة في محاسن الشعر وآدابه ونقـده مبينـاً أثـره بوصـفه ظـاهرة أسـلوبية تـرتبط بالتجربـة الابداعية للشاعر او الناثر على حد سواء، فهي تكشف عن المشـاعر والأحاسـيس التي تختلج في قلب الشاعر، التي يسعى من خلالها الى احداث هزة نفسـية وتشـكيل موقف انساني معين لدى المتلقي. يقول : "وللتكرار مواضع يحسـن فيهـا، ومواضـع يقبح فيها فأكثر ما يقع

في الألفاظ دون المعاني وهو في المعاني دون الألفاظ وأقل، فاذا تكرر اللفظ والمعنى جميعاً فذلك الخلاف بعينه، ولا يجب الشاعر أن يكرر اسماً إلا على جهة الشوق والاستعذاب، اذا كان في تغزل، أو نسب، أو على سبيل التنويه به، والاشارة اليه بذكر، اذا كان في مدح، أو على جهة الوعيد والتهديد إن عتاب موجع، أو على وجه التوجع إن كان رثاء وتأنيباً، أو على سبيل الازدراء والتهكم والنقيض ". (10)

وأما ابن الأثير (ت637هـ) فقد أشار في كتابه المثل السائر الى أن التكرار هو ما يقع في اللفظ والمعنى، وقد قسم ابن الاثير التكرار إلى أقسام منطلقة من اللفظ والمعنى (11)، ورأى أن " المفيد من التكرير يأتي في الكلام تأكيداً له وتشييداً من أمره، وانما يفعل ذلك للدلالة على العناية بالشيء الذي كررت فيه كلامك، إما مبالغة في مدحه أو في ذمه أو غير ذلك ". (12)

فالتكرار عند النقاد العرب القدماء شكل قيمة فنية وجمالية، كما هو اليوم عند الدارسين المعاصرين اذ أصبح يمثل قيمة أسلوبية، تعبر عن أفكار الشعراء وأحاسيسهم، ومحاولتهم ربط المتلقي بعملهم الابداعي والتأثير في نفسيته. تقول أميرة عربي : " لجأت القصيدة الحديثة والمعاصرة الى التفنن في بلورة ذاتها، وايصال رسالتها باستحداث متكئات أسلوبية متنوعة قد لا يكون التكرار آخرها، الا انها دأبت لتوظيفه على نحو لافت، فقد حفل الخطاب الشعري الحديث والمعاصر عامة ببنى تكرارية كان لها دور فعال في الصعود بالشعرية الى مصاف الجمال والتأثير، ولعل مبدعي الخطاب أدركوا عن ثاقب بصيرة بخطورة الخطاب الفني لهذه التقنية، فاشتغلوا على استثمار امكاناتها الجمالية لصالح أعمالهم ". (13)

فالتكرار يثري النص ويجعل منه نصاً ابـداعياً غنيـاً قـادراً علـى امتـاع المتلقـي وأسره وجعله جزءاً ومكوناً أساسياً من العملية الابداعية المتمثلة بالنص الابـداعي شعراً كان أم نثراً .

وقد شكلت هذه الظاهرة الأسلوبية سمة أسـلوبية معـبرة عـن عمـق التجربـة الشعرية عند الشعراء قديماً وحديثاً، ولعل قـدرة الشـاعر علـى اثـراء نصـه بانمـاط الأساليب المختلفة لبناء نصه وجعله اكثر تماسكاً وقوة تعطيه تفـرداً بـين المبـدعين. يقول عصام شرتح : " إن التكرار قيمة جمالية لا غنى عنها اطلاقاً في تأسيس شعرية النص في كثير من المواضع في نصوصنا الابداعية المعاصرة، ولا نبـالغ اذا قلنـا : إن سر نجاح الكثير من القصائد الحداثية يعود الى هذه القيمة الـتي أغنـت العديـد مـن قصائد شعراء الحداثة، وعلـى رأسـهم نـزار قبـاني وبـدر شـاكر السـياب، ومحمـد عمران، وجوزف حرب، وأدونيس، بقيم جمالية وايقاعية لا ينكر أثرها على شعرية الكثير من شعراء الحداثة في وطننـا العربـي، ولا نجـافي الحقيقـة اذا قلنـا : إن هـذه الظاهرة كانت وما زالت ميزان رقي الكثير مـن نصوصـنا الشـعرية الـتي تجـاوزت منحاها الصـوتي، او الايقـاعي الى المسـتويين الـدلالي والجمـالي، وهـذا يعـني ان الشاعر الحداثي المميز هو الذي يجعل من هـذه الظـاهرة قيمـة جماليـة تزيـد الـنص حسناً، والدلالة رسوخاً وثباتاً، والقصيدة اكثر ترابطاً ووحدة وتماسكاً"[14]

وقد وقفت في هذه الدراسة عند أنماط محددة وأساسية من التكرار عند شـاعرة طالماً شكلت أساليب التكرار عندها محـوراً لاهتمـام الدارسـين، ولـذا فقـد عـاين البحث أنماطاً محددة من ظاهرة التكرار في شعر الخنساء وهي :

تكرار الحرف

يعد تكرار الحرف صيغة هامة في شد انتباه المتلقي واثارة مشاعره، وذلك لقوة التكرار والتشديد على قوة التعبير مثل قول الخنساء في رثاء معاوية بن عمرو الذي قتله بنو مرة بن عوف : [15]

ألا لا أرى في الناس مثل معاوية   اذا طرقت إحدى الليالي بداهيه
بداهية يضغي[16] الكلاب حسيسها   وتخرج من سر النجي علانيه
ألا لا أرى كفارس الجون فارساً   اذا ما علته جرأة وغلانيه
بلينا وما تبلى تعار[17] وما ترى   على حدث الأيام إلا كما هيه

إن هذا النص يعبر عن حالة الحزن والغضب اتجاه مقتل معاوية الذي يمثل الزعيم والقائد والمرشد لقومه، وبالتالي فإن صيغة السؤال بقول الشاعرة (ألا) ثم حرف النفي (لا) تسهم في دفع المتلقي الى الوقوف عند أسرار الصورة الشعرية والدلالة البلاغية التي تكمن في صيغة التكرار، وهذا ما يثير القاريء لمعرفة طبيعة شخصية الشاعرة، والأثر الذي تركه في نفوس قومه ومحبيه، ومن هنا جاءت الصيغة قوية بتكرار هذه الصيغ فضلاً عن الفعل (أرى) الذي يعكس التأكيد والاعتقاد .

وفي قصيدة أخرى، وفي نفس السياق تحرض الخنساء فيها بني سليم على غطفان لقتلهم معاوية تقول:[18]

لا شـيءَ يبقـى غـير وجـه مليكنـا ولسـت أرى حيّاً علـى الـدهر خالـدا
ألا إن يـوم ابـن الشـريد ورهطـه أبـاد جفانـاً والقـدور الرواكـدا
هـم يملـؤون لليتـيم إنـاءه وهـم ينجـزون للخليـل المواعـدا
ألا أبلغـا عـني سـليماً وعـامراً ومـن كـان مـن حيّـيْ هـوزان شـاهدا
بـأن بـني ذبيـان قـد عرفـوا لكـم اذا مـا تلاقيـتم بـأن لا تعـاودا
فـلا تقـربن الأرض إلا مسـافرا يخـافُ خميسـاً مطلـع الشـمس حـاردا
علـى كـل جـرداءِ النُسـالة ضـامر بـآخر ليـلٍ شـاهرين الحدائـدا
فقـد زاح عنـا اللـوم أن تركـوا لنـا أريمـاً فآرمـاً فمـا آب واردا
ونحـن قتلنـا مالكـاً وابـن عمـه ولا سـلم حتـى يشـتفين عوائـدا

هنا ترفع الشاعرة وتيرة التحريض ضد قبيلة غطفان التي قتلت معاوية الذي يمثل المليك والرمز والقائد الحارس لأبناء قومه وأهله، حيث استخدمت الشاعرة حرف النفي مكررا اكثر من مرة مشحونا بعاطفة قوية ودلالية تبرز موقف الشاعرة واصرارها على رد الاعتبار لأهلها ودفاعها عن زعيم القبيلة معاوية .

فالشاعرة تحذر قومها لأخذ المبادرة والدفاع عن الارض والعرض وشرف القبيلة وما يمثلها من رمزية معاوية بالنسبة للخنساء وقومها، ولذا برز حرف النفي قوياً ومليئاً باقوى المعاني التي تدل على الثقة عند الشاعرة وقومها.

ولذا فان تكرار الحرف " يشكل ظاهرة فنية تبعث على التأمل، والاستقصاء لا سيما اذا ادركنا ان تكرار الحروف ينطوي على دلالات نفسية معينة، منها التعبير

عن الانفعال، والقلق والتوتر، وهذا يدلل على الحالة الشعورية لدى الشاعر، ومنعرجاتها النغمية ضمن النسق الشعري الذي يتضمنه، وأبرز ما يحدثه

من أثر في نفس السامع انه يحدث نغمة موسيقية لافتة للنظر ... لأن تكرار الصوت يسهم في تهيئة السامع للدخول في أعماق الكلمة الشعرية "[19]

تكرار صيغة الاستفهام

تسهم صيغة الاستفهام في اثارة المتلقي ودفعه للبحث عن الاجابة التي تكمن في الصور والدلالات الايحائية في النص. فقد حاولت الخنساء المفجوعة بفقد أخيها ان تخاطب اكثر الاماكن تأثراً في جسمها وهي العين التي تذرف الدمع وتعبر عما في القلب والمشاعر اتجاه الفقد والوداع الأخير. فهي تخاطب نفسها من خلال العين التي سرعان ما تعبر عما في النفس من الألم والحسرة. حيث تقول : [20]

أعَيْنَيّ هلا تبكيان على صخر بدمع حثيث لا بكي ولا نزْر
فتستفرغان الدمع او تذريانه على ذي النُهى والباعِ والنائل الغمر
فما لكما عن ذي اليمني فابكيا عليه مع الباكي المسلب من صبر
ألا ثكلت أم الذين غدوا به الى القبر ماذا يحملون الى القبر
وماذا ثوى في اللحد تحت ترابه من الخير يا بؤس الحوادث والدهر
من الحزم في العزّاء والجود والندى لدى ملكه عند اليسارة والعسر
كأن لم يقل أهلا لطالب حاجةٍ بوجه بشير الأمر منشرح الصدر
ولم يغد في خيل مجنبة القنا ليروى أطراف الردينية السُّمر

ولم يتنــور نــاره الضــيف موهنــاً   الى علــم لا يســتكن مــن الســفر

فصيغة الاستفهام تجسد حالة القلق والتوتر والحيرة ازاء فاجعة فقدان أخيها صخر، وبالتالي فإن تكرار هذه الصيغة بشكل مكرر يهدف الى استمالة المتلقي واشراكه في حالة الحسرة والتأثر والتعاطف مع الشاعرة وما تعيشه من فزع وحزن ولوعة الفراق .

تكرار حرف النداء

إن تكرار حرف النداء يجسد حالة الصراع النفسي التي تعاني منها الشاعرة اتجاه حالة الفقد لأخيها صخر، ولذا لجأت الشاعرة الى تكرار حرف الياء للنداء ليحمل هذا الحرف الصراخ والعويل عند

الشاعرة وهي تنادي أخاها صخرا ذاكرة مناقبه الحميدة وصفاته التي تنم عن الكرم والاباء تقول:[21]

يــا صــخر وراد مــاءٍ قــد تنــاذره   ســوم الأراجيــل حتــى مــاؤه طحــل

يـا صـخر تـنفح بالسـجل السـجيل اذا   حــان القــداح وتم النــائم الخضــل

يـا صـخر أنـت فتـى مجـدٍ ومكرمـة   تغشـى الطعـان اذا مـا أحجـم البطـل

كالليــث يحمــي عرينــاً دون أشــبله   ثبــتُ الجنــان اذا مــا زعــزع الأســل

خطــاب أنديــةٍ شــهاد أنجيــة   لا واهــن حــين تلقــاه ولا وهــل

ضــخم الدســيعة ســهل حــين تطرقــه   لا فــاحش بــرم نكــس ولا خطــل

فهذه الأبيات توضح صورة البطل في عين شقيقته الشاعرة، فهو يرد المياه دون غيره، ما يعجز عنه الآخرون، كما أنه الحارس الأمين لقومه وناسه، بحيث تعرفه ساحات الوعي، وميادين الكرم، كما أن حضوره مميز في ميادين الشجاعة والبطولة وصلابة الموقف، ولعل هذه الصفات قد جسدت صرخة النداء عند الشاعرة مناجية تلك الصفات المميزة والتي افتقدها قومه برحيله .

كما تكرر حرف النداء حاملاً نفثات حزن وألم تصدر من أعماق الشاعرة تجاه أخيها، معبرة عن لوعة الفراق وعظم المصيبة، اذ تكرر حرف النداء في بدايات اكثر قصائد الشاعرة وهي ترثي أخاها صخراً فتقول : [22]

يا بدراً قد كنت بدراً يستضاء به   فقد مضى يوم مَتَّ المجد والجود
فاليوم أمسيت لا يرجوك ذو أمل   لما هلكت وحوض الموت مورود

وتقول الشاعرة في قصيدة أخرى مكررة حرف النداء : [23]

يا عينَ جودي بدمع منك مغزار   وابكي لصخر بدمع منك مدرارَ
إني أرقت فبتُ الليلَ ساهرةً   كأنما كحلت عيني بعُوّار

إن تكرار حرف النداء الياء تحديداً يعبر عن حالة الألم والوحدة والعزلة التي تعيشها الشاعرة بعد فقدانها لأخيها الذي يمثل لها القوة والسند والمكانة، ولذا نرى الشاعرة في هذه الافتتاحيات المؤلمة لقصائدها قد جعلت من حرف النداء الياء محوراً مركزيا وطاقة قوية تعبر عن حالة الوجد والألم والحزن التي تعيشها الشاعرة، بل يمثل هذا النداء صرخة حزن عميقة تنفجر في داخل الشاعرة تجاه أخيها .

ففقدان صخر لا يمثل حالة حزن فردية تخص الشاعرة وحدها، بل تمثل حالة حزن وخسارة لقبيلته، اذ يمثل الرمز والكرم والقوة لهذه القبيلة، فالمصيبة مصيبتان للشاعرة الخنساء بوصف المفقود هو أخوها، وكذلك بوصف المفقود عنوان الزعامة والكرم والقوة لقبيلته وأهله .

التكرار المقطعي

وهو تكرار مقطع معين او جمل معينة في بيت او عدة أبيات شعرية في القصيدة. فالتكرار المقطعي يعطي اثارة ودهشة للمتلقي، كما انه يترك أثراً نفسياً جميلاً في نفس المتلقي، فيحفزه على متابعة قراءة النص والاستماع اليه. (24)

ومن أبرز الأبعاد الفنية لهذا التكرار أنه "يحقق في النص الشعري الواحد دلالات مختلفة تتمثل في مقدرته على جمع ما تفرق من المقاطع الشعرية، وانطلاقاً من المعطيات الصوتية التي تكسب بتكرارها النص الشعري بناءه العام. وكذلك فإن تكرار المقطع يشكل نقطة ارتكاز نغمي يوقف جريان الايقاع بهدف التركيز على نغمة معينة، موظفة أساساً لتأدية الدلالة التي تفرضها التجربة الشعرية " (25)

تقول الخنساء في رثاء أخيها صخر : (26)

أعينَّي جودا ولا تجمدا ... ألا تبكيان لصخر الندى
ألا تبكيان الجريءَ الجميع ... ألا تبكيان الفتى السّيدا
رفيع العماد طويل النجا ... د ساد عشيرته أمردا
اذا بسط القوم عند ... الفضال أكفهمُ تبتغي المحمدا
وكان ابتدارهم للعُلى ... أشار فمدَّ اليها يدا

فنـــال الـــتي فـــوق أيـــديهم مـــن المجـــد ثـــم انتمـــى مُصـــعِدا
ويحمـــل للقـــوم مـــا عـــالهم وإن كـــان أصـــغرهم مولـــدا
جمـــوع الضـــيوف الى بيتـــه يـــرى أفضـــل الكســـب أن يُحمـــدا
غيـــات العشـــيرة إن أمحلـــوا يُهـــين الـــتلاد ويحيـــي الجـــدَا

يتمحور هذا التكرار المقطعي حول البكاء والعويل والألم على رحيل صخر شقيق الشاعرة. فالبكاء هو النقطة المركزية في القصيدة، اذا تكرر المقطع في البيت الأول والثاني ليشكل الفضاء العام للنص، حيث ذكرت الشاعرة ان البكاء هو التعبير عن فقدان رجل يختلف عن غيره من الرجال، فهو زعيم وسيد عشيرته، كما انه مقدام، وكريم، ومنقذ لعشيرته حال تعرضها للخطر، وبالتالي فهو يستحق ان تبكيه عشيرته، فقد فقدت بموته كل هذه المعاني التي شكلت شخصية صخر البطل والسيد والشهم .

وتقول الخنساء في نص آخر بتكرار مقطع البكاء الذي شكل جوهر ابداعها الشعري في رثاء أخيها:(27)

يـا عـين مالـك لا تبـيكن تسـكابا إذ رابَ دهـــر وكـــان الـــدهر ريَّابـــا
فـــابكي أخـــاك لأيتـــامٍ وأرملـــةٍ وابكـــي أخـــاكِ اذا جـــاورت أجنابـــا
وابكـي أخـاك لخيـل كالقطـا عُصـبٍ فقـــدن لمـــا ثـــوى ســـيباً وأنهابـــا
وأبكيـه للفـارس الحـامي حقيقتـه وللضـــرّيك اذا مـــا جـــاء منتابـــا
يعـــدو بـــه ســـابح نهـــد مراكلـــهُ اذا اكتســـى مـــن ســـواد الليـــل جلبابـــا
حتـــى يُصـــبح قومـــاً في ديـــارهم ويحتـــوي دون دار القـــومِ أســـلابا

يهـدي الرعيـل اذا جـار الـدليل بهـم قصْـد السـبيل لـزُرق السُّـمر رَكاّبـا
فالحمـد خِلتـه والجـود عِلّتـه والصـدق حوزتـه إن قرْنُـه هابـا
خطـاب مفصـلة فـراج مظلمـةٍ إن هـابَ مُقطعـة أتَّـى لهـا بابـا
حمـال ألويـة شـهاد أنجيـة قطـاع أوديـةٍ للـوتر طلاّبـا
سُـمٌّ العُـداة وفكـاك العُنـاة اذا لاقـى الـوغى لم يكـن للقِـرن هيَّابـا

ان تكرار كلمة البكاء في النص اكثر من مرة تجسد المحور الذي تتحرك فيه القصيدة حيث الحزن والفقد والرحيل وما تشكله كذلك شخصية الفقيد المتسمة بالعزة والكرم والفروسية .

كما تعاين القصيدة عنصر الزمن المتقلب، فقد كان الزمن جميلا بحضور أخيها صخر، الذي يمثل القوة لعشيرته وأهله، بينما الآن قد تغير حال الزمن فأصبح محزنا وأليما بمقتل صخر، فقد تغير حال اليتامى الذين كانوا برعايته وعطفه، كما أن عشيرته قد أصابها الهوان والضعف ازاء أعدائها، وذلك بعد رحيل فارس العشيرة وحاميها وسيدها .

ولذا فإن الخنساء تعبر عن حالة الذهول والصدمة ازاء فقد أخيها وتسأل عينيها لماذا لا تسكبين الدمع مدراراً على فقدان صخر، والفراغ الكبير الذي تركه، فهو نصير الضعفاء، والأيتام، والمجير للمظلومين، وهو الذي يخفف مصائب القوم حين تصيبهم المصائب، اذ يدافع عن عشيرته دون خوف او تردد .

وفي نص آخر للخنساء تكرر فيه مقطعاً محدداً وقد جعلت منه بؤرة مركزية لحركة النص وهو اسم أخيها فتقول : [28]

ألا يــا عــين فــانهمري بغــزر　　وفيضــي عــبرة مــن غــير نــزر
ولا تعــدي عــزاء بعــد صــخر　　فقــد غلــب العــزاء وعيــل صــبري
لمرزئــة كــأن الجــوف منهــا　　بُعيــد النــوم يشــعر حــرَّ جمــر
علــى صــخر وأي فتــىً كصــخر　　لعــان عائــل غلــق بــوتر
علــى صــخر وأي فتــى كصــخر　　ليــومً كريهــة وســداد ثغــر
وللخصــم الألــد اذا تعــدى　　ليأخــذ حــق مقهــور بقســر
وللأضــياف إن طرقــوا هــدوءاً　　وللجــار المكــل وكــل ســفر
اذا مــرت بهــم ســنة جمــاد　　أبــيّ الــدُّر لم تكســع بغــير
هنالــك كــان غيثــاً حــين تلقــى　　نــداه وفي جنــاب غــير وعْــر
وأحيــا مــن مخبــأة حيــاءً　　وأجــرأ مــن أبــي شــبلٍ هزبــر
هريــت الشــدق رئبــال اذا مــا　　عــدا لم تُنــه عدوتــه بزجــر
تــدين الخــادرات لــه اذا مــا　　سمعــن زئــيره في كــل فجــر
فإمــا يُمْــسِ في جــدثٍ مقيمــاً　　بمعــترك مــن الأرواح قفــر
فــواءٍ لا يُلــم بــه غريــب　　لعُسْــرٍ في الزمــان ولا ليســرِ
فَقَــد يعصوصــب الجــادون منــه　　بــأروع ماجــدِ الأخــلاقِ غَمْــر
اذا مــا الضــيف حــلّ الى ذراه　　تلقّــاه بوجــهٍ غــير بَسْــرِ
وفــرّج بالنــدى الأبــواب عنــه　　ولا يكــتنّ دونهــم بســتر
دهــتني الحادثــاتُ بــه فأمســت　　علــيّ همومهــا تغــدو وتَسْــريَ

لـــو أن الـــدهر اتخـــذ خلـــيلاً   لكـــان خليلـــه صـــخرُ بـــن عَمْـــرِ

لقد كررت الشاعرة اسم صخر في اكثر من بيت بوصف هذا الاسم هو البؤرة التي تتحرك كل الصور حولها، فالتكرار هنا له وظيفة هامة فهو يشد الانتباه الى شخصية الفقيد الذي لا يماثله شخص آخر من حيث القوة والايثار والكرم والنخوة، وقدرته على رد الاعداء وقهرهم. كما انه

الصديق الوفي لأهله وعشيرته، ولو أن الزمان اختار صديقاً لكان هذا الفقيد هو الصديق الوفي. فمناشدة الخنساء لنفسها لتبكي على صخر أدى الى حدوث حالة توتر لدى المتلقي انتظاراً لمعرفة الأسباب

وهي تكمن في شخص صخر ولذلك كررت الشاعرة اسم صخر كما انها قد كررت الصفات التي يتمتع بها صخر. فالتكرار له " وظيفة هامة، تخدم النظام الداخلي للنص، وتشارك فيه لأن الشاعر يستطيع بتكرار بعض الكلمات ان يعيد صياغة بعض الصور من جهة، كما يستطيع أن يكثف الدلالة الايمائية للنص من جهة أخرى ". (29)

فالتكرار يساهم في كسر حاجز الرتابة، ويعطي اثارة للمتلقي، كما انه يخلق جواً موسيقياً في النص، وبالتالي يخلق اثارة ويزيد من حدة التوتر من خلال تتابع صفات الشخص المعني في النص، اضافة الى ذلك فانه يبرز فاعلية الحدث من خلال اعادة تكرار الاسم او الصفات المرتبطة به. (30)

التكرار البلاغي

يعد التشبيه واحداً من أقوى الأنماط البلاغيـة الى جانـب الاسـتعارة فالتشـبيه بوصفه قسماً من أقسام علم البيان يجسد الصورة الشعرية بكل ما تحمله من طاقات فنية تجعل من النص الابداعي نصاً ابداعياً .

ولعل اهتمام البلاغيين بالأنماط البلاغية هي من أجل اكتشاف امكانات اللغة، تلك الامكانيات التي استطاع الشعراء توظيفها في نصوصهم الابداعية. [31]

وقد استطاعت الخنساء تكرار التشبيه اكثر من مرة في نصوصها لتجسـد أقـوى معاني الصورة، وبالتالي الخيال الشعري. تقول : [32]

ألا مـــا لعينـــك أم مـــا لهـــا	وقـــد أخضـــل الـــدمع ســـر بالهـــا
أبعـد ابـن عمـرو مـن آل الشـريد	حلّـــت بـــه الأرض أثقالهـــا
يـــد الـــدهر آســـى علـــى هالـــك	وأســـأل نائحـــة مـــا لهـــا
لتـــأت المنيـــة بعـــد الفتـــى	المغـــادر بـــالمحو أذلالهـــا
هممـــت بنفســـي بعـــض الهمـــوم	فـــأولى لنفســـي أولى لهـــا
ســـأحمل نفســـي علـــى آلـــة	فإمـــا عليهـــا وإمـــا لهـــا
لعمـــرُ أبيـــه لـــنعم الفتـــى	تحـــشُ بـــه الحـــرب أجـــذالها
حديـــد الفـــؤاد ذليـــق اللســـان	يجـــازي المقـــارض أمثالهـــا
فنفســـي الفـــداء لـــه مـــن فقيـــد	أبـــتْ أن تزايـــل أعوالهـــا
وخيـــل تكـــدّس مشـــي الوعـــول	نازلـــت بالســـيف أبطالهـــا

وداهية جرها جارم   تبيل الحواصن أحبالها
كفاها ابن عمرو ولم يستعن   ولو كان غيرك أدنى لها
وما كان أدنى ولكنه   سيكفي العشيرة ما عالها
بمعترك بينها ضيقٍ   مجرّ المنيةِ أذيالها
تطاعنها فاذا أدبرت   بللت من الدم أكفالها
وهاجرةٍ حرُّها واقدٌ   جعلتَ رداءك أظلالها
وصخرة بلْغٍ تعرقبتها   عسيراً فأسرعت إذلالها
لها مشفرٌ سابغ طوله   ولا عينَ فيها ولا فالها
ومُجْمِعَةٍ سُقتها قاعداً   فأعلمت بالرمحِ أغفالها
وناجيةٍ نقبٍ خُفّها   غادرت بالخل أوصالها
الى ملكٍ لا الى سُوقةٍ   وذلك ما كان أعمالها
وتمنحُ خيلك أرض العدو   وتنبذُ بالغزو أطفالها
ونوحٍ بعثت كمثل الإرا   خ آنستِ العينُ أشبالها
ورجراجةٍ فوقها بيضها   عليها المضاعفُ زفنا لها
ككِرفئة الغيث ذات الصيـ   ر ترمي السحاب ويرمى لها
تُهين النفوس وهون النفو   سِ يوم الكريهة أبقى لها
وتعلمُ أن منايا الرجا   لِ بالغةٌ حين يُبلى لها
وقافيةٍ مثل حدّ السنا   نِ تبقى ويهلكُ من قالها

زجـــــرت فأرســـــلتها غربــــــةً وجمحمـــت في الصـــدر أهمالهــــا

تناول النص تعدد صفات معاوية شقيق الخنساء، وقـد أسـبغت عليـه صـفات البطولة والكرم والشجاعة، كما جعلت من التشبيه محـوراً للصـورة الـتي جسـدت شخصية الشاعرة وقدرتها الفنية، حيث وظفت الشاعرة أدوات التشـبيه اكثـر مـن مرة، بحيث شكل هذا التكرار لأدوات التشـبيه ملامـح بنـاء الصـورة الشـعرية، اذ صورت الشاعرة الدماء وحالة الهرب والجزع والخوف التي سادت الناس إثر مقتـل معاوية .

فقد استخدمت الشاعرة حرف الكاف، ومثل بصفتهما أدوات تشبيه اذ شبهت الشاعرة النسوة وهن يكشفن عن أذيالهن أثناء الهرب والفزع، وكذلك تشـبيه نـوح النساء بنوح البقر التي إن رأت أولادها في خطر ازداد نوحها وصياحها. كما شبهت السحاب الثقيلة المليئة بالأمطار والـتي تهـاجم سـحبا أخـرى بحـال حركـة الجـيش القوي الذي تنهار أمامه الجيوش.

فاللوحة الشعرية جسدت الحركة والصوت والألوان معاً، إنهـا صـورة لحـرب شرسة، تلك الحرب الـتي راح ضـحيتها معاويـة شـقيق الشـاعرة. فهنـاك الرجـال والدماء وهروب النساء ونوح البقر وحركة السحب المشبعة بالأمطار وهي تهـاجم سحباً أخرى فحالها مثل حال الجيش القوي الذي يهاجم جيشاً آخر .

كما كررت الشاعرة أسـلوب الكنايـة في إطـار مـدحها لأخيهـا معاويـة، فقـد وصفته بصاحب القلب الشجاع الذي يشبه الحديد بصلابته وثباته، وكذلك شـبهته بطلاقه اللسان للدلاله على فصاحته وقدرته على الخطابة والاقناع تقول :

حديد الفؤاد ذليق اللسان   يجازي المقارض أمثالها

اضافة الى ذلك، فقد جعلت من الاستعارة طاقة أسلوبية وفنية في النص، حيث جعلت للدهر يداً يشبه الانسان، وكذلك صورت المنية بصورة الانسان :

يـــد الـــدهر آســـى علـــى هالـــك   وأســـــأل نائحـــــة مـــــا لهـــــا

لتـــأت المنيـــة بعـــد الفتـــى   المغـــــادر بـــــالمحو أذلالهـــــا

وداهيـــــة جرهـــــا جـــــارم   تبيـــــل الحواصـــــن أحبالهـــــا

فالتكرار لألوان البلاغة تعطي النص طاقة فنية كبيرة، بحيث تخلق تدفقاً عاطفياً قوياً عند المتلقي، فقد استطاعت الخنساء توظيف الوان بلاغية مختلفة تتشكل منها ملحمة فنية، عبرت من خلالها عن مستوى الفقد واللوعة التي اصابتها نتيجة فقدان أخيها، وبالتالي، فقد شاركها الألم والحزن العشيرة التي فقدت قائدها وسيدها الذي يشكل مصدر الثقة والمنعة والكرم والهيبة لأفراد العشيرة أمام العشائر الأخرى .

تكرار الضمير

يعد تكرار الضمير حدثاً رئيساً في الخطاب الشعري، كما يبرز طاقة انفجارية من العواطف، وحالة القلق والصراع الداخلي ازاء الظرف القاسي الذي يعيشه الشاعر .

فخطاب الشاعر اتجاه المتلقي سواء أكان المتلقي فرداً أو جماعة حاضرة أو غائبة هو نوع من الاثارة القوية التي تبرز الحالة الوجدانية عند الشاعر اتجاه المتلقي. يقول موسى ربابعة :

" التكرار يستطيع أن يعين المتلقي في الكشف عن القصد الذي يريد الشاعر أن يصل اليه فالكلمات المكررة، ربما لا تكون عاملاً مساهماً في اضفاء جو الرتابة على العمل الأدبي، ولا يمكن أن تكون دليلاً على ضعف الشاعرية عند الشاعر بل إنها أداة من الأدوات التي يستخدمها الشاعر لتعين في اضاءة التجربة واثرائها وتقديمها للقاريء الذي يحاول الشاعر بكل الوسائل ان يتحرك فيه هاجس التفاعل مع تجربته، إن حرص الشاعر على احياء تجربته في نفوس المتلقين يجعله يتحرز في اختيار الأسلوب الأكثر ملاءمة "[33] .

وقد وظفت الشاعرة ضمير الغائب الجمعي (هم) لتعبر عن حالة الوجد والألم لفقدان أخيها معاوية، حيث قتله بنو غطفان، ولذا أخذت الشاعرة بتحريض بني سليم وعامر للأخذ بالتأر والانتصار لأخيها، وبالتالي استخدمت الشاعرة الضمير (هم) لمدح بني سليم وعامر واصفة اياهم بأنهم أهل نخوة، وينجزون الوعد وأصحاب موقف. تقول :[34] .

لا شيء يبقى غير وجه مليكنا   ولست أرى حيّاً على الدهر خالدا
ألا إن يوم ابن الشريد ورهطه   أباد جفاناً والقدور الرواكدا
هم يملؤون لليتيم اناءه   وهم ينجزون للخليل المواعدا
ألا أبلغا عني سليماً وعامراً   ومن كان من حيي هوزان شاهدا

وفي موضع آخر من ديوانها تستخدم الشاعرة الضمير (هـي) لتشـير الى المنيـة، وهو نوع من التشخيص، وأنسنة الأشياء المعنوية، وقد جـاء هـذا في قصـيدة ترثـي فيها أخاها صخراً، حيث جعلت من المنية، التي تشكل الفاجعة والمصـيبة واللحظـة القاتلة في حياة أخيها، اذ أشارت للمنية وكأنها انسان قاتل تسـبب بفقـدان أخيهـا، لكي يرحل من الدنيا دون رجعة. تقول الشاعرة :[35]

كـل ابـن أنثـى بريـب الـدهر مرجـوم   وكـل بيـت طويـل السَّـمْكِ مهـدوم
لا سـوقه مـنهم يبقـى ولا ملـك   ممـن تملكـه الأحـرار والـروم
هـي الشـجاة الـتي خـبرت منشـبها   خلـف اللـهى لم تسـوّغها البلاعـيم
تالله أنسى ابـن عمـرو الخـير مـا نطقـت   حمامـة او جـرى في البحـر علجـوم
ان كـان صـخر تـولى فالشـمات بكـم   ولـيس يشـمت مـن كانـت لـه طـوم
أقـول صـخر لـه الأحـداث مرمـوم   وكيـف أكتمـه والـدمع تسـجيم

كما جعلت الخنساء في قصيدتها برثاء أخيها صخر الضمير (أنت) محوراً لدائرة الصراع والقلق الذي تعيشه بفقدان شقيقها. فجاء استخدام الضمير لتأكيـد نـدائها لأخيها وذلك بعد تكرار اسم صخر وكذلك استخدام أداة النـداء. فالشـاعر " مـن خلال تكرار بعض الكلمات والحروف والمقاطع والجمـل، يمـد روابطـه الأسـلوبية لتضم جميع عناصر العمل الأدبـي الـذي يقدمـه، ليصـل ذروتـه في ذلـك الى ربـط المتضافرات فيه ربطاً فنياً موحياً، منطلقاً من الجانب الشـعوري ومجسـداً في الوقـت نفسه الحالة النفسية التي هو عليها، والثاني الفائدة الموسيقية، بحيـث يحقـق التكـرار ايقاعاً موسيقياً جميلاً، ويجعل من العبارة قابلة للنمو والتطبيق، وبهذا يحقق التكـرار

وظيفة كاحدى الأدوات الجمالية التي تساعد الشاعر على تشكيل موقفه وتصويره، لأن الصورة الشعرية على أهميتها ليست العامل الوحيد في هذا التشكيل ". [36]

وفي ضوء ذلك تقول الخنساء مستخدمة الضمير أنت محوراً أساسياً في خطابها لأخيها صخر :[37]

يا صخرُ ورّاد ماء قد تناذره   سَوْمُ الأرجيل حتى ماؤه طحِلُ
يا صخر تنفحُ بالسَّجْل السّجيل اذا   حان القداحُ وتم النائمُ الخضِلُ
يا صخر أنت فتى مجدٍ ومَكرمة   تغشى الطعان اذا ما أحجم البطلُ
كالليث يحمي عريناً دون أشبله   ثبتُ الجنان اذا ما زعزع الأسلُ
خطابُ أندية شهاد أنجيةٍ   لا واهن حين تلقاه ولا وهلُ
ضخم الدسيعة سهلٌ حين تطرقهُ   لا فاحشُ بَرمٌ نِكْسٌ ولا خطِلُ

فالشاعرة هنا قد جعلت من الضمير " أنت " قيمة جمالية وأسلوبية رائعة بحيث جسدت حالة القلق والتوتر ازاء ندائها لروح أخيها مكررة ياء النداء وكذلك اسم أخيها صخر، مما جعل من الضمير طاقة ابداعية ومحوراً اساسياً وفنياً تتحرك القصيدة من خلاله، فالضمير أعطى اللوحة الشعرية بعداً جمالياً وقوة موسيقية تؤكد بأن النداء لأخيها صخر لا لأحد سواه، ولذا استخدمت الشاعرة بعد ندائها لصخر قولها " أنت " دون سواك ابن مجد وكرم وموئل المحتاجين والمظلومين، ومن هنا تكمن قوة النداء وأهمية التأكيد لتعكس حالة الصراع والقلق وحرقة الوجد والفراق .

الهوامش :

1- الخنساء تماضر بنت عمرو بن الحارث السلمية (ت24هـ)، وقد اشتهرت الخنساء برثائها لأخويها صخر ومعاوية اللذين قتلا، وعشيرتهما بأمس الحاجة لهما، فهما يمثلان رمز الزعامة والكرم والغيرة في الدفاع عن مصالح العشيرة ومكانتها بين القبائل .

وقد مثل ديوان الخنساء صورة انسانية مؤلمة عند الشاعرة، فقد صورت الخنساء حالة الموت، والفقد بصورة مؤثرة في نفس المتلقى، فبدث قصائد الشاعرة مليئة بالدموع والعويل، لتجسد التجربة الانسانية أمام الموت ولوعة الفراق .

ولذا تمثل الخنساء الحالة الانسانية، ورقة المشاعر وصدقها ازاء حالة الفقد ولوعة الفراق، فكان شعرها يمثل حرارة الدموع وصدق المشاعر والتجربة وتصوير هالة الموت والرحيل .

انظر. ابو سويلم، انور : ديوان الخنساء، مقدمة المحقق، دار عمار، عمان 1988 ص 5-0 .

2- انظر مفتاح، محمد : تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، المغرب 1986، ص 39 .

3- الجاف، علي اسماعيل : التكرار وأنواعه ووظائفه ومستوياته في اللغة، موقع الكتروني tellskuf.com . 27/ 12/ 2012 .

4- عربي، أميرة : جماليات التكرار في ديوان رجل بربطتي عنق لنصر الدين حديد، رسالة ماجستير، جامعة محمد خيضرة، الجزائر 2015، ص أ موقع الكتروني dspace.uni-biskra.dz-8080

5- ربابعة، موسى : التكرار في الشعر الجاهلي. دراسة أسلوبية، جامعة اليرموك، مؤتمر النقد الادبي العاشر، ص 15 .

6- الجاحظ، ابو عثمان عمرو بن محبوب : البيان و التبيين، تحقيق عبد السلام، هارون، مطبعة الخانجي، القاهرة 1968، 1/ 105 .

7- الجاحظ، ابو عثمان عمرو بن محبوب، كتاب الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، القاهرة د. ت، 1/ 91 .

8- ابن قتيبة، ابو محمد عبد الله : تأويل مشكل القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر، القاهرة 1973، ص 236 .

9- الخفاجي، ابن سنان : سر الفصاحة، القاهرة 1932، ص 98 .

10- القيراوني، ابن رشيق، ابو علي الحسن : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق عبد الحميد الهنداوي، بيروت 2007، 2/ 92 .

11- ابن الاثير، علي بن محمد : المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق احمد الحوفي، دار نهضة مصر، القاهرة 1/ 345 .

12- المصدر نفسه، 1/ 232 .

13- عربي : جماليات التكرار، ص أ .

14- شرتح، عصام : فنية التكرار عند شعراء الحداثة المعاصرين، موقع رسائل الشعر poetryletters.com .

15- الخنساء، تماضر : ديوان الخنساء، تحقيق انور ابو سويلم، دار عمار، الأردن 1988، ص 58 – 62

16- يضغي : ضغت الكلاب اي تضورت من الجوع. لسان العرب لابن منظور، مادة ضغو .

17- يعار : اسم جبل وبقال تعار على حدث الأيام اي على حالها لا تتغير. لسان العرب لابن منظور، مادة عير .

18- الخنساء : ديوان الخنساء، ص 72 – 78 .

19- شرتح : فنية التكرار عند شعراء الحداثة المعاصرين، موقع رسائل الشعر poetryletters.com

20 – المصدر نفسه، ص 127 – 142 .

21 – المصدر نفسه، ص 313 – 314 .

22 – المصدر نفسه، ص 256 .

23 – المصدر نفس، ص 290 .

24 – انظر. اسماعيل، عز الدين : الشعر العربي المعاصر. ظواهره وقضاياه الفنية، دار الفكر العربي، 1978، ص 166 .

شرتح، عصام : ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2005، ص 20 .

25- ترمانيني، خلود : الايقاع اللغوي في الشعر العربي الحديث، حلب 2004 ص 121 .

26 – الخنساء، ديوان الخنساء، ص 142 – 147 .

27 – المصدر نفسه، ص 148 – 158 .

28 – المصدر نفسه، ص 177 – 189 .

29 – عياشي، منذر: مقالات في الأسلوبية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1990، ص 83 .

30 – شرتح : ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، ص 28 .

31 – انظر. عبد المطلب، محمد : البلاغية والأسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1984، ص 226 – 227 .

32 – الخنساء : ديوان الخنساء، ص 78 – 109 .

33- ربابعة، موسى : التكرار في الشعر الجاهلي، مجلة مؤته للبحوث والدراسات، المجلد 5، العدد1، 1990، ص. 170 .

34- الخنساء : ديوان الخنساء، ص 72 – 73 .

35- المصدر نفسه، ص 123 – 127 .

36- الجيار، مدحت : الصورة الشعرية عند ابي القاسم المشابي، دار المعارف، مصر 1995، ص 47. انظر. شرتح، عصام : فنية التكرار عند شعراء الحداثة المعاصرين، موقع الكتروني، poetry letters Magazine.com .

37- الخنساء : ديوان الخنساء، ص 313 – 314 .

المصادر والمراجع

1- ابن الأثير، علي بن محمد : المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق احمد الحوفي، دار نهضة مصر، القاهرة .

2- اسماعيل، عز الدين : الشعر العربي المعاصر. ظواهره وقضاياه الفنية، دار الفكر العربي، مصر 1978.

3- ترمانيني، خلود : الايقاع اللغوي في الشعر العربي الحديث، حلب 2004 .

4- الجاحظ، ابو عثمان عمرو بن بحر بن محبوب : البيان والتبيين، وتحقيق عبد السلام هارون، مطبعة الخانجي، القاهرة 1968 .

5- الجاحظ، ابو عثمان عمرو بن بحر بن محبوب : كتاب الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون ،القاهرة.

6- الجاف، علي اسماعيل : التكرار وأنواعه ووظائفه ومستوياته في اللغة، موقع الكتروني tellskuf.com 27/ 12/ 2012 .

7- الجيار، مدحت : الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، دار المعارف، مصر 1995 .

8- الخفاجي، ابن سنان : سر الفصاحة، القاهرة 1932 .

9- الخنساء، تماضر : ديوان الخنساء، تحقيق أنور ابو سويلم، دار عمار، عمان 1988 .

10- ربابعة، موسى : التكرار في الشعر الجاهلي. دراسة أسلوبية، جامعة اليرموك، مؤتمر النقد الأدبي العاشر .

11- ربابعة، موسى : التكرار في الشعر الجاهلي، مجلة مؤته للبحوث والدراسات، المجلد 5، العدد 1، 1990 .

12- ابو سويلم، أنور : ديوان الخنساء (مقدمة المحقق) تحقيق أنور ابو سويلم، دار عمار، عمان 1988 .

13- شرتح، عصام : ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2005 .

14- شرتح، عصام : فنية التكرار عند شعراء الحداثة المعاصرين، موقع الكتروني، رسائل الشعر poetryletters.com .

15- عبد المطلب، محمد : البلاغة والأسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1984 .

16- عربي، أميرة : جماليات التكرار في ديوان رجل بربطتي عنق لنصر الدين حديد، رسالة ماجستير، جماعة محمد خضيرة، الجزائر 2015. موقع الكتروني .

17- عياشي، منذر : مقالات في الأسلوبية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1990 .
18- ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله : تأويل مشكل القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر، القاهرة 1973 .
19- القيرواني ابن رشيق، ابو على الحسن : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق عبد الحميد الهنداوي، بيروت 2007 .
20- مفتاح، محمد : تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) المركز الثقافي العربي، المغرب 1986
21- ابن منظور المصري : لسان العرب .

8

الفصل الثامن

أسلوب الالتفات في القرآن الكريم
سورة الشعراء أنموذجاً

الفصل الثامن
أسلوب الالتفات في القرآن الكريم
سورة الشعراء أنموذجاً

الالتفات عند النقاد و الدارسين العرب القدماء

يعد أسلوب الالتفات واحداً من الأساليب البلاغية و الأساسية في القرآن الكريم، وذلك لدوره الأسلوبي في اضفاء جمالية تعبيرية في حال انتقال الكلام و الخطاب من صيغة إلى أخرى من صيغ التعبير .

و قد تناولت معاجم اللغة العربية، ومصادر اللغة و البلاغة مفردة الالتفات بصيغ مختلفة لتدل بشكل أو بآخر على التحول في الكلام من صيغة إلى أخرى .

فقد جاءت كلمة الالتفات في معجم لسان العرب بمعنى تحول أو انصرف من وجهة إلى أخرى. يقول ابن منظور:

" لفت وجهه عن القوم، صرفه و تلفت إلى الشيء التفت إليه، صرف وجهه إليه، و لفته عن الشيء يلفته لفتاً، فاللفت : لواه عن رأيه، و قيل الليّ هو أن ترمي به إلى جانبك، و اللحاء عن الشجر، قشره، و الريش على السهم، وضعه غير متلائم، ويقال لفت الرجل بكسر الفاء لفتاً، حمق، و عمل بشماله دون يمينه، و التيس أعوج قرناه، و اللفتاء الحولاء، و اللفوت من النساء، كثيرة التلفت ..".(1)

كما جاء في القاموس المحيط للفيروز أبادي معنى الالتفات يشير إلى التحول. يقول :" لفته يلفته لواه، وصرفه عن رأيه، ومنه الالتفات و التلفت، و اللحاء عن

الشجرة : قشره و الريش على السهم، وضعه غير متلائم بل كيف اتفق، و اللفت بالكسر السلجم وشق الشيء وضعوه و البقرة و الحمقاء و حياء اللبؤة و ثنيه جبل قديد بين الحرمين ويفتح و الألفت من التيس الملتوي أحد قرنيه و الأعسر و الأحمق كاللفات كسحاب، و العسر الخلق، و اللفتاء الحولاء، و العنز أعوج يلفت الماشية أي يضر بها لا يبالي أيها أصاب و هو لفتة كهمزة ".(2)

و قد استمر ورود معنى الالتفات بأشكال و صيغ مختلفة تجسد حالة الاضطراب في مصطلح حاله حال كثير من المصطلحات التي لم تستقر إلا في وقت متأخر، في حين أن تحديد المعنى بقي أسير جهات متعددة، فهناك المعاجم اللغوية و كذلك علماء اللغة و البلاغة، علماً بأن تعدد المعاني لم يخرج حقيقةً عن المفهوم الأسلوبي بمعنى الالتفات و الخروج من حالة إلى أخرى من صيغ التعبير .

فقد تناول أبو عبيدة البصري (ت 209 هجري) في كتابه مجاز القرآن الالتفات دون أن يسميه مباشرة، بل أشار إلى مجالاته و دلالاته، و ذلك من خلال آيات من القرآن الكريم، تلك الآيات التي تظهر حالة الانتقال من المخاطبة إلى الغيبة، او من الجمع إلى المفرد، مبيّناً هذا التحول الذي هو لون من ألوان المجاز. يقول بما معناه إن الآية الكريمة " إياك نعبد و إياك نستعين. اهدنا الصراط المستقيم" (3) تشير إلى أسلوب الخطاب ثم الانتقال لخطاب الغائب (4).

ثم أشار إلى التحول من الجمع إلى المفرد من خلال الآية الكريمة " أُحِلّ لكم ليلة الصّيام" (5)، حيث جاء الخطاب بصيغة الجمع، ثم أشار إلى المفرد من خلال ليلة الصيام (6) و هكذا أورد أبوعبيدة عدة ألوان من المجاز الذي يتضمن معنى الالتفات و دلالاته .

و قد أشار الأصمعي (ت 210 هجري) إلى الالتفات بوصفه الانتقال من حال إلى أخرى، و لم يقصد به الناحية الاصطلاحية، و إنما جاءت كلمة الالتفات نصاً أول مرة عند الأصمعي من خلال رواية ابن رشيق القيرواني (ت 456هجري) في كتابه العمدة عن اسحق الموصلي، فقال : " قال لي الأصمعي : أتعرف التفات جرير ؟ قلت وما هو ؟

فأنشدني : أتنسى إذا تودعنا سليمة بعود بشامة سقي البشام، ثم قال:

أما تراه مقبلاً على شعره، إذ التفت إلى البشام فدعا له " (7) وبالتالي، يمكن القول إن الأصمعي هو أول من أشار إلى الالتفات و قدمه للنقاد، وكما يقول شوقي ضيف في كتابه البلاغة تطور و تاريخ : "و لعلنا لا نبالغ إذا قلنا إن الأصمعي أول من اقترح للالتفات اسمه الاصطلاحي في البلاغة". (8)

و أما أبو محمد عبد الله بن قتيبة (ت 276هجري) فقد أدرج موضوع الالتفات تحت باب المجاز. والمجاز هو المظلة التي تشتمل على كل ألوان التحول من معنى إلى آخر أو من صيغة إلى أخرى في الخطاب. بيد أن ابن قتيبة لم يشر أبداً بصورة مباشرة إلى كلمة الالتفات. يقول في كتابه تأويل مشكل القرآن :

"وللعرب المجازات في الكلام، و معناها طرق القول ومآخذه، ففيها الإستعارة و التمثيل و القلب و التقديم و التأخير و الحذف و التكرار و الإخفاء و الإظهار و التعريض و الإفصاح، و الإيضاح و مخاطبة الواحد مخاطبة الجميع والجميع خطاب الواحد، و الواحد و الجميع خطاب الإثنين .... مع أشياء كثيرة سنراها في أبواب المجاز، وبكل هذه المذاهب نزل القرآن". (9)

كما تناول عبد الله بن المعتز (ت295 هجري) موضوع الالتفات محاولاً بناء نظرية بلاغية عربية من خلال عمله الموسوم بالبديع، حيث أشار إلى أسلوب الالتفات من خلال مسمى آخر وهو محاسن الكلام، حيث يقول :

"هو انصراف المتكلم عن المخاطبة إلى الإخبار و عن الإخبار إلى المخاطبة، وما يشبه ذلك. ومن الالتفات الإنصراف عن معنى يكون فيه إلى معنى آخر ".(10)

كما ربط معظم النقاد الدارسين العرب القدماء موضوع الالتفات في المعاني و دلالاتها، فقد عاين قدامة بن جعفر (ت 337هجري) في كتابه نقد الشعر موضوع الالتفات و عده من نعوت المعاني، فقال: " وبعض الناس يسميه الاستدراك وهو أن يكون الشاعر آخذاً في معنى فكأنه يعترضه إما شك فيه أو ظن بأن راداً يرد عليه قوله أو سائلاً يسأله عن سببه فيعود راجعاً على ما قدمه، فإما أن يذكر سببه أو يحل الشك فيه". (11)

و لذا فإن قدامة قد عاين الالتفات من منظور دلالي و أسلوبي مختلف عمن سبقه، وهذا ما يشير إلى أن مصطلح الالتفات كان مضطرباً وغير ثابت عند النقاد، فتارة يسمى بالاستدراك أو الإعتراض. وهذا ما يعكس تماماً عدم استقرار المصطلح حتى هذه الفترة. (12)

و قد عاين ابن جني (ت 392هجري) في كتابه الخصائص فصلاً تحت مسمى في شجاعة العربية، حيث تناول فيه موضوع الالتفات و ذلك من خلال ما أسماه الحمل على المعنى .(13) و لعل الشجاعة المقصود بها شجاعة الالتفات و الخروج على المألوف. يقول حسن طبل بهذا الخصوص : " ومن العجيب حقاً أن هذا التصور الذي أغفله أو غفل عنه البلاغيون كان فيما نعتقد المحور الذي تدور حوله

دلالة مصطلح " شجاعة العربية " لدى ابن جني، وهذا ما يتجلى في طبيعة الظواهر التي أدرجها و عالجها تحته، و التي من أشهرها -كما يصرح- الحذف و الزيادة و التقديم و التأخير و الحمل على المعنى و التحريف، إذ إن الخصيصة التي تنظم هذه الظواهر جميعاً هي الانحراف عن النمط أو الخروج على الصورة المثلى للغة، و تلك الخصيصة هي الزاوية التي يركز ابن جني من خلالها نظرته إلى تلك الظواهر في دراسته لها، و تتبعه المتأتي لتجليات صورها، وقد صرح في غير هذا الموطن بأن أمثال هذه الظواهر هي – من هذه الزاوية ذاتها – كثيرة الدوران في الشعر دون النثر.

فالشعر – على حد تعبيره – :

" كثيراً ما يحرف فيه الكلم عن أبنيته، و تحال فيه المثل عن أوضاع صيغها لأجله (14) ".

كما تناول الباقلاني (ت 403 هجري) في كتابه إعجاز القرآن الالتفات تحت هذا المسمى مبيناً أهمية الالتفات، ولكن دون تحديد اصطلاحي له، حيث ذكر الباقلاني أن الالتفات هو نوع من الاعتراض، وبالتالي فقد أدرج الالتفات ضمن فن البديع. يقول : " ومن البديع الالتفات، فمن ذلك ما كتب إلى الحسن بن عبدالله العسكري، أخبرنا محمد بن عبدالله الصولي، حدثني يحيى بن علي المنجم عن أبيه عن اسحاق بن ابراهيم قال : قال لي الأصمعي : أتعرف التفاتات جرير ؟ قلت : لا، فما هي ؟ قال: أتنسى إذ تودعنا سليمى بفرع بشامة سقى الشام .

و مثل ذلك لجرير : متى كان الخيام بذي طلوح سقيت الغيث أيتها الخيام .

ثم علق على ذلك بقوله: "ومعنى الالتفات أنه اعترض في الكلام قوله سقيت الغيث ولو لم يتعرض لم يكن ذلك التفاتاً و كان الكلام منتظماً، وكان يقول متى كان الخيام بذي طلوح أيتها الخيام، فمتى خرج عن كلام الأول ثم رجع إليه على وجه يلطف كان ذلك التفاتاً". (15)

و قد بقي المصطلح للالتفات مستمراً عند نقاد القرن الخامس الهجري مع ادراكهم لأهمية الالتفات و دوره الأسلوبي، غير أن النقاد والدارسين العرب قد خلطوا بين الالتفات و موضوعات أخرى مثل الاعتراض و الاستدراك، بيد أن هذا الخلط و الاضطراب قد شكل حالة من الوعي لأهمية الالتفات و دوره الأسلوبي .

و لعل ابن رشيق القيرواني (ت 456 هجري) قد أشار إلى الالتفات و تسمياته عند النقاد الآخرين، وقد قدم أمثلة على الالتفات تبرز الوعي لأهمية هذا الأسلوب البلاغي .

يقول: "وهو الاعتراض عند قوم، وسماه آخرون الاستدراك، حكاه قدامة، و سبيله أن يكون الشاعر آخذاً في معنى ثم يعرض له غيره فيعدل عن الأول إلى الثاني فيأتي به، ثم يعود إلى الأول من غير أن يخل في شيء مما يشد الأول كقول كثير :

لو أنّ الباخلين وأنْتَ منهمُ   رأوكَ تعلّموا منكَ المطَالا .

فقوله وأنت منهم اعتراض كلام في كلام، قال ذلك ابن المعتز و جعله باباً على حدته بعد باب الالتفات، وسائر الناس يجمع بينهما. قال النابغة الذبياني:

ألا زعَمتْ بنو عبسٍ بأنّي ألا كذّبوا كبيرَ السّن فأني .

فقوله ألا كذبوا اعتراض، ورآه آخرون للجعدي .

و أنشدوا في الالتفات لبعض العرب:

فظلّوا بيومٍ دعْ أخاكَ بمثلِه على مشرعٍ يروي و لما يصرد .

فقولك دع أخاك بمثله التفات مليح .

و قال عوف بن محلم لعبد الله بن طاهر :

إن الثّمامنين و بلغتها قد أحوجَت سمعي إلى ترجمان .

فقوله : وبلغتها التفات، وقد عده جماعة من الناس تتميماً ،والالتفات أشكل وأولى بمعناه".(16)

و قد بيّن ابن رشيق القيرواني أهميته ودوره الأسلوبي. يقول : " و منزلة الالتفات في وسط البيت كمنزلة الاستطراد في آخر البيت، و إن كان ضده في التحصيل، لأن الالتفات تأتي به عفواً و انتهازاً، ولم يكن لك في خلد فتقطع له كلامك، ثم تصله بعد إن شئت والاستطراد تقصده في نفسك، و أنت تحيد عنه في لفظك حتى تصل به كلامك عند انقطاع آخره، أو تلقيه إلقاء و تعود إلى ماكنت فيه". (17)

وقد التفت الزمخشري (ت 538 هجري) في كتابه الكشاف إلى أنماط من صورة الالتفات مثل الضمائر، وذلك لإبراز جماليات التعبير القرآني، وكذلك الشعر العربي يقول في تفسيره لبعض آيات القرآن الكريم : " هذا يسمى الالتفات في علم

البيان، قد يكون من الغيبة إلى الخطاب و من الخطاب إلى الغيبة، ومن الغيبة إلى التكلم كقوله تعالى : (**حَتَّى إِذَا كُنتُمْ فِي الْفُلْكِ وَجَرَيْنَ بِهِم**)(18) وقوله أيضاً: (**وَاللَّهُ الَّذِي أَرْسَلَ الرِّيَاحَ فَتُثِيرُ سَحَابًا فَسُقْنَاهُ**)(19)" (20)

كما أدرك الزمخشري أهمية الالتفات في شد انتباه المتلقي، وبث روح التفاؤل لديه، و هذا يبرز الأهمية للقيمة الفنية للالتفات. يقول: " إن الكلام إذا نقل من أسلوب كان ذلك أحسن تطرية لنشاط السامع، وإيقاظاً للإصغاء إليه من إجرائه على أسلوب واحد، و قد تختص مواقعه بفوائد". (21)

وبهذا تتضح أهمية الالتفات و دوره في المتلقي، حيث أصبح الالتفات يشكل نواة أساسية في بنية النص، ولعل جهود الزمخشري كانت واضحة في هذا المجال.

ولعل ضياء الدين بن الأثير (ت 638 هجري) قد وقف ملياً عند الالتفات مدركاً قيمته الفنية وعلاقته المؤثرة بالمتلقي، وبالتالي فيمكن القول إن ابن الأثير قد حدد ملامح هذا المصطلح و أهميته الفنية في بنية النص. يقول: ": إعلم إن عامة المنتمين إلى هذا الفن إذا سئلوا عن الانتقال عن الغيبة إلى الخطاب و عن الخطاب إلى الغيبة، قالوا : كذلك كانت عادة العرب في أساليب كلامها، ونحن إنما نسأل عن السبب الذي قصدت العرب ذلك من أجله. قال الزمخشري (رحمه الله) : إن الرجوع من الغيبة إلى الخطاب إنما يستعمل للتفنن في الكلام، والانتقال من أسلوب إلى أسلوب، تطرية لنشاط السامع، و إيقاظاً للإصغاء إليه. و ليس الأمر كما ذكره، لأن الانتقال في الكلام من أسلوب إلى أسلوب إذا لم يكن إلا تطرية في نشاط السامع و إيقاظاً للإصغاء إليه، فإن ذلك دليل على أن السامع يمل من أسلوب واحد. فينتقل إلى غيره ليجد نشاطاً للاستماع، وهذا قدح في الكلام، لا وصف له

لأنه لو كان حسناً لما مل، ولو سلمنا على الزمخشري ما يذهب إليه لكان إنما يوجد ذلك في الكلام المطوّل، و نحن نرى الأمر بخلاف ذلك، لأنه قد ورد الإنتقال من الغيبة إلى الخطاب، و من الخطاب إلى الغيبة، في مواضع كثيرة من القرآن الكريم، ويكون مجموع الجانبين مما يبلغ عشرة ألفاظ، أو أقل من ذلك، و مفهوم قول الزمخشري في الإنتقال من أسلوب إلى أسلوب إنما يستعمل قصداً للمخالفة بين المتنقل عنه و المتنقل إليه لا قصداً للمخالفة بين المتنقل عنه و المتنقل إليه، لا قصداً للاستعمال الأحسن و على هذا فإذا وجدنا كلاماً قد استعمل في جميعه الإطناب و لم ينتقل عنه، و كان كلا الطرفين واقعاً في موقعه، قلنا هذا ليس بحسن، إذ لم ينتقل فيه من أسلوب إلى أسلوب، وهذا القول فيه مافيه، وما أعلم كيف ذهب على مثل الزمخشري مع معرفته بفن الفصاحة والبلاغة .

و الذي عندي في ذلك أن الإنتقال من الغيبة إلى الخطاب، أو من الخطاب إلى الغيبة ،لا يكون إلا لفائدة اقتضته، وتلك الفائدة أمر وراء الإنتقال من أسلوب إلى أسلوب، غير أنها لا تحد بحد، ولا تضبط بضابط، ولكن يشار على مواضع منها لقياس عليها غيرها". (22)

وقد عاين حازم القرطاجني (ت 684 هجري) في كتابه منهاج البلغاء و سراج الأدباء موضوع الالتفات مبيناً أن الالتفات هو الانعطاف في الكلام من غرض لآخر ومن موضوع لآخر، بشكل مستطرف، وبالتالي فقد عرف الالتفات بأنه الجمع بين حاشيتي الكلام المتباعد في المآخذ و الغرض، وأن يكون الانعطاف لطيفاً، وبالتالي فإن حازم القرطاجني قد حدد شروط الالتفات، وقدم نماذج شعرية توضيحاً لفهمه للالتفات. يقول: " إعلم أن الانعطاف بالكلام من جهة إلى أخرى أو غرض إلى آخر لا يخلو من أن يكون مقصوداً أولاً، فيذكر الغرض الأول لأن

يستدرج منه إلى الثاني و تجعل مآخذ الكلام في الغرض الأول صالحة مهيأة لأن يقع بعدها الغرض الثاني موقعاً لطيفاً و ينتقل من أحدهما إلى الآخر انتقالاً مستطرفاً، لذكر الغرض الثاني و لا توطئة للصيرورة إليه و الاستدراج إلى ذكره بل لا ينوي الغرض الثاني في أول الكلام و إنما يسنح للخاطر سنوحاً بديهياً ويلاحظه الفكر المتصرف بالتفاتاته إلى كل جهة و منحى من أنحاء الكلام .

فما كان من قبيل هذا القسم الثاني فإنه الذي يعرف بالالتفات، و منه ما لايكون بتلك الصورة. وفيما لا يبنى الكلام عليه أيضاً من أول ما لايكون بصورة الالتفات.

1-إضاءة. والصورة الالتفاتية: هي أن يجمع بين حاشيتي كلامين متباعدي المآخذ و الأغراض، وأن ينعطف من إحداهما إلى الأخرى انعطافاً لطيفاً من غير واسطة، تكون توطئة للصيرورة من أحدهما إلى الآخر على جهة من التحول .

والانعطاف غير الالتفاتي يكون بواسطة بين المنعطف منه و المنعطف إليه، يوجد الكلام بها مهيئاً للخروج من جهة إلى أخرى، وسبب يجعل سبيلاً إلى ذلك يشعر به قبل الانتهاء إليه". (23)

في ضوء هذا التقديم عن معنى الالتفات و غايته عند النقاد و الدارسين العرب القدماء، فقد اتّضح أن مصطلح الالتفات لم يستقر إلا متأخراً، فقد اختلط بمسميات متعددة، بيد أنه لم يخرج عن دور الالتفات بوصفه نمطاً أسلوبياً بلاغياً، حيث وجد فيه الدارسون القدماء كما هو حال الدارسين المعاصرين طاقة فنية تبعث السرور في نفس المتلقي وتبعد عنه الضجر و الملل سواء أكان العمل نصاً إبداعياً أو خطابياً .

ولعل تناول علماء البلاغة و اللغة و النقد لآيات القرآن الكريم و الوقوف عند إعجازها البلاغي، و لاسيما من خلال الالتفات في سور القرآن الكريم، بوصف الأسلوب محركاً ذهنياً و بلاغياً للانتقال من صيغة إلى أخرى ومن معنى إلى آخر، وكذلك من الغيبة إلى الخطاب ومن الخطاب إلى الغيبة، فضلاً عن الانتقال من المفرد إلى الجمع أو المتكلم إلى المخاطب، تلك الصور الأسلوبية تجعل أسلوب القرآن الكريم مؤثراً في المتلقي ليس من ناحية المعنى فقط، بل من حيث الأسلوب و التحول من صيغة إلى أخرى.

وقد أدرك البلاغيون أهمية الالتفات و دوره في شد انتباه المتلقي ورفع السآمة عنه، لكي يتابع بكل اهتمام طبيعة الخطاب و تحولاته الأسلوبية، وهذا ما جعل أسلوب الالتفات موضع عناية الدراسين في مرحلة مبكرة .

ويجيء هذا البحث ليعاين أسلوب الالتفات وأنماطه وصوره المختلفة من خلال سورة الشعراء، لتعدد القصص فيها ولاسيما قصص الأنبياء، وبالتالي فقد تجلى الالتفات و تحولاته من المتكلم للخطاب ومن الماضي للحاضر، ومن الإفراد للجمع. ولذا فإن هذه السورة مثل غيرها من السور الكريمة في القرآن الكريم تجسد طاقة بلاغية و قدرة إعجازية في الطرح والخطاب .

أسلوب الالتفات في سورة الشعراء

تعد سورة الشعراء من السور المكية التي تفردت من بين سور القرآن الكريم بذكر كلمة الشعراء، كما أنها من السور التي تميزت بتناول الرسل من أصحاب الشرائع المعلومة إلى الرسالة المحمدية .(24)

1-الالتفات من الغيبة إلى الخطاب

إن التحول من صيغة إلى أخرى في الزمن أو الضمائر أو الخطاب أو الإفراد و الجمع يعطي ميزة أسلوبية للآيات القرآنية وهي علامة من علامات الإعجاز البياني للقرآن الكريم. فقد جاء بقوله تعالى : "**فَقَدْ كَذَّبُوا فَسَيَأْتِيهِمْ أَنبَاءُ مَا كَانُوا بِهِ يَسْتَهْزِئُونَ** " **[الشعراء :227]**.(25)

وهنا تأتي صيغة الغيبة إلى الخطاب، حيث تشير الآية أن المخاطبين قد كذبوا بالقرآن واستهزؤوا به، وأنه سيحل بهم العذاب من جرّاء فعلتهم هذه. ولذا يقول الطبري : إن الخطاب موجه للرسول عليه السلام، بأن هؤلاء المشركين قد أعرضوا عن ذكر الله و استهزؤوا بكتاب الله، وأن الله سيعاقبهم على ما كانوا فيه. (26)

وهنا يلاحظ الدارس انتقال الخطاب من الغيبة، أي أنهم كذبوا قبل ذلك، و مازالوا مكذبين، و هنا الخطاب موجه إلى الرسول عليه السلام .

وفي آية أخرى بالسياق نفسه يقول الله تعالى : " **قَالَ أَلَمْ نُرَبِّكَ فِينَا وَلِيدًا وَلَبِثْتَ فِينَا مِنْ عُمُرِكَ سِنِينَ(18) وَفَعَلْتَ فَعْلَتَكَ الَّتِي فَعَلْتَ وَأَنتَ مِنَ الْكَافِرِينَ(19)**.(27) وتشير الآية إلى التفاتة إلى الماضي حينما كان موسى عليه السلام طفلاً يعيش في كنف الفراعنة، واليوم يوجه فرعون خطابه إلى هارون و موسى، قاصداً موسى تحديداً. يقول محمد الطاهر بن عاشور في كتابه التحرير و التنوير: " ووجه فرعون خطابه إلى موسى وحده لأنه علم من تفصيل كلام موسى وهارون أن موسى هو الرسول بالأصالة وأن هارون كان عوناً له على التبليغ فلم يشتغل بالكلام مع هارون. وأعرض فرعون عن الاعتناء بإبطال دعوة موسى فعدل إلى تذكيره بنعمة الفراعنة أسلافه على موسى وتخويفه من جنايته حسباناً بأن ذلك يقتلع الدعوة من

جذورها و يكف موسى عنها، وقصده من هذا الخطاب إفحام موسى كي يتلعثم من خشية فرعون حيث أوجد له سبباً يتذرع به إلى قتله ويكون معذوراً فيه كفر نعمة الولاية بالتربية، واقترف جرم الجناية على الأنفس".(28)

2-الالتفات من الخطاب إلى الغيبة

وفي الآية الآتية التفات من صيغة الخطاب إلى الغيبة، " **قَالَ آمَنتُمْ لَهُ قَبْلَ أَنْ آذَنَ لَكُمْ إِنَّهُ لَكَبِيرُكُمُ الَّذِي عَلَّمَكُمُ السِّحْرَ فَلَسَوْفَ تَعْلَمُونَ لَأُقَطِّعَنَّ أَيْدِيَكُمْ وَأَرْجُلَكُم مِّنْ خِلَافٍ وَلَأُصَلِّبَنَّكُمْ أَجْمَعِينَ(49)** ". (29)

وهنا يخاطب فرعون السحرة بأنكم آمنتم لموسى دون أخذ الإذن مني، ولذا فإن كبيركم الذي علّمكم السحر، ويعني أن السحرة قد آمنوا بموسى دون بصيرة أو معرفة وهنا إشارة للغائب، وقد انتهت المخاطبة من فرعون بالتهديد والوعيد للسحرة .(30) كما يقول الطاهر بن عاشور بالمعنى نفسه: " قصد فرعون إرهابهم بهذا الوعيد لعلهم يرجعون عن الإيمان بالله ". (31)

إن القيمة التعبيرية والأسلوبية هنا في حالة التحول و العدول من صيغة إلى أخرى متماهية مع السياق العام للآية الكريمة، حيث جاء الخطاب قوياً ومباشراً و موجهاً إلى السحرة، حيث أراد فرعون إظهار القوة والتحدي لهم، بأن إيمانهم بذلك الغائب الحاضر موسى إنما جاء لعدم بصيرة أو قناعة أو معرفة، ولذا قام فرعون إزاء ذلك بإنذارهم بالعقاب القاسي .

كما جاءت روعة العدول في الآيات الآتية: " **وَاتْلُ عَلَيْهِمْ نَبَأَ إِبْرَاهِيمَ(69) إِذْ قَالَ لِأَبِيهِ وَقَوْمِهِ مَا تَعْبُدُونَ(70) قَالُوا نَعْبُدُ أَصْنَامًا فَنَظَلُّ لَهَا عَاكِفِينَ(71) قَالَ هَلْ يَسْمَعُونَكُمْ إِذْ تَدْعُونَ(72) أَوْ يَنفَعُونَكُمْ أَوْ يَضُرُّونَ(73) قَالُوا بَلْ وَجَدْنَا آبَاءَنَا**

كَذَٰلِكَ يَفْعَلُونَ(74) قَالَ أَفَرَأَيْتُم مَّا كُنتُمْ تَعْبُدُونَ(75) أَنتُمْ وَآبَاؤُكُمُ الْأَقْدَمُونَ (76)فَإِنَّهُمْ عَدُوٌّ لِّي إِلَّا رَبَّ الْعَالَمِينَ (77) ".(32)

لقد جاء في هذه الآيات الكريمة صيغ تحول وانتقال من الخطاب إلى الغيبة و ذلك في إطار التوجيه الإلهي للرسول محمد عليه الصلاة والسلام، فقد طلب رب العزة من الرسول محمد أن يخاطب قومه وأن يتلوا عليهم قصص الأنبياء. والخطاب هنا يشير إلى قصة إبراهيم عليه السلام وشأنه العظيم، وذلك حينما قال إبراهيم لأبيه وعشيرته أي شيء تعبدون وقد سألهم بصيغة السؤال الاستنكاري لأنه يعلم الإجابة أصلاً، وبأنهم يعبدون الأصنام ليبين لهم سفاهتهم و ضعف عقولهم في عبادة مالاينفع وأن يقيم عليهم الحجة والبرهان. وقد أشار القوم إلى أنهم يعبدون تقليداً لآبائهم الأولين وهنا إشارة إلى الغائب الحاضر في الحوار، بينما أشار إبراهيم إلى عبادته لله وحده لا للأصنام فإنها عدو له.(33)

و لعل الجمال الفني قد ظهر من خلال القصص التي تضمنت الحوار و الانتقال بصيغ الخطاب من الحاضر إلى الغائب بأسلوب أعطى قوة و حركة تعبيرية في الجدل والبرهان بين محمد عليه السلام وقومه وكذلك الأنبياء السابقين وأقوامهم، بل قدمت هذه القصص جدلية العلاقة بين العقل و الفطرة، وبين القناعة والإيمان والتقليد الأعمى.

و لذا جاء التحول الأسلوبي من خلال الانتقال من صيغة إلى أخرى ومن زمن إلى آخر.

3-الالتفات من التكلم إلى الخطاب

ويعد هذا النوع من الالتفات من الأنواع الأسلوبية المختلف بأمرها، وذلك لأنه يتحد فيه التكلم مع الخطاب في آنٍ معاً، بينما قد كثر هذا النوع في القرآن الكريم، وهو يؤكد قيمة جمالية في القرآن الكريم، حيث يجمع الالتفات بين التكلم والخطاب. قال تعالى : " **إِن نَّشَأْ نُنَزِّلْ عَلَيْهِم مِّنَ السَّمَاءِ آيَةً فَظَلَّتْ أَعْنَاقُهُمْ لَهَا خَاضِعِينَ(4)** ".(34).

و يتضح الالتفات هنا من التكلم، والإشارة هنا للذات الإلهية والخطاب موجه للكفار. يقول الصابوني في شرح الآية الكريمة : " أي لو شئنا لأنزلنا آية من السماء تضطرهم إلى الإيمان قهراً (فظلت أعناقهم لها)، ولكن لا نفعل لأننا نريد أن يكون الإيمان اختياراً لا اضطراراً. قال الصّاوي : المعنى لا تحزن على عدم إيمانهم فلو شئنا إيمانهم لأنزلنا معجزة تأخذ بقلوبهم فيؤمنون قهراً عليهم، ولكن سبق في علمنا شقاؤهم فأرح نفسك من التعب" .(35)

كما جاء التفات التكلم والخطاب في موضع آخر من سورة الشعراء. قال تعالى : " **إِذْ قَالَ لَهُمْ أَخُوهُمْ لُوطٌ أَلَا تَتَّقُونَ(161) إِنِّي لَكُمْ رَسُولٌ أَمِينٌ(162) فَاتَّقُوا اللَّهَ وَأَطِيعُونِ(163) وَمَا أَسْأَلُكُمْ عَلَيْهِ مِنْ أَجْرٍ إِنْ أَجْرِيَ إِلَّا عَلَى رَبِّ الْعَالَمِينَ (164)**".(36).

فهنا التفات من جهة المتكلم ثم الخطاب في الوقت نفسه، حيث يتحدث لوط إلى قومه، ومن ثم يبين لهم بأنه رسول أمين وبعدها يجيء الخطاب بالدعوة لقوم لوط بالتقوى والطاعة. و الآية الأخيرة يتساءل فيها لوط موجهاً خطابه لقومه بأنه

لا يريد من هدايتهم أي أجر. و يلاحظ من هذه الآيات تماثل دعوات الرسل و الأنبياء في دعواتهم لأقوامهم.

4- الالتفات من الخطاب إلى التكلم

الآيات التالية تجسد خطاباً وتكلماً في الوقت نفسه، وهو التفات من حالة لأخرى، مما يعطي متعة جمالية في حركة الخطاب و تحولاته. قال تعالى : " **وَاتْلُ عَلَيْهِمْ نَبَأَ إِبْرَاهِيمَ(69) إِذْ قَالَ لِأَبِيهِ وَقَوْمِهِ مَا تَعْبُدُونَ(70) قَالُوا نَعْبُدُ أَصْنَامًا فَنَظَلُّ لَهَا عَاكِفِينَ(71) قَالَ هَلْ يَسْمَعُونَكُمْ إِذْ تَدْعُونَ(72) أَوْ يَنفَعُونَكُمْ أَوْ يَضُرُّونَ (73)قَالُوا بَلْ وَجَدْنَا آبَاءَنَا كَذَلِكَ يَفْعَلُونَ(74) قَالَ أَفَرَأَيْتُم مَّا كُنتُمْ تَعْبُدُونَ(75) أَنتُمْ وَآبَاؤُكُمُ الْأَقْدَمُونَ(76) فَإِنَّهُمْ عَدُوٌّ لِّي إِلَّا رَبَّ الْعَالَمِين (77)** ".(37)

وقد جاء العدول من صيغة إلى أخرى في الخطاب والتكلم عندما يتوجه بالخطاب إلى قومه ليسألهم فيخاطبهم ثم يتساءل في سؤال يقوم بتوجيهه إلى قومه. يقول الصابوني : " هذه بداية قصة ابراهيم أي أقصص عليهم يا محمد خبر ابراهيم الهام و شأنه العظيم ...أي حين قال لأبيه وعشيرته أي شيء تعبدون ؟ سألهم مع علمه بأنهم يعبدون الأصنام ليبين لهم سفاهة عقولهم في عبادة ما لا ينفع، ويقيم عليهم الحجة (قالوا نعبد أصناماً فنظل لها عاكفين) أي نعبد أصناماً فنبقى مقيمين على عبادتها لا نتركها، قالوا ذلك على سبيل الابتهاج و الافتخار وكان يكفيهم أن يقولوا نعبد الأصنام و لكنهم زادوا في الوصف كالمفتخر بما يصنع (قال هل يسمعونكم إذ تدعون) أي قال هو ابراهيم على سبيل التبكيت و التوبيخ.

هل يسمعون دعاءكم حين تلجأون بالدعاء ؟ (أو ينفعونكم أو يضـرون) أي و هل يبذلون لكم منفعة.. (قالوا بل وجدنا آباءنا كذلك يفعلـون) أي وجـدنا آباءنـا يعبدونهم ففعلنا مثلهم ".(38)

5- الالتفات من الغيبة إلى التكلم

إن العدول و الانتقال من الغيبة إلى التكلم يكمن بوضـوح في الآيـات الآتيـة. قال تعالى :" **قَالُوا لَا ضَيْرَ إِنَّا إِلَى رَبِّنَا مُنقَلِبُـونَ(50) إِنَّـا نَطْمَـعُ أَن يَغْفِـرَ لَنَـا رَبُّنَـا خَطَايَانَا أَن كُنَّا أَوَّلَ الْمُؤْمِنِينَ (51)** ".(39)

وهنا الخطاب يدور حول النبي موسى إلى قومه، وموقف القوم من موسى عليه السلام، حيث قال قوم موسى لا ضرر علينا في وقوع ما قمت بوعدنا به، ولا نهتم به، لأننا سوف نرجع إلى ربنا مؤملين غفرانه و عفوه، كما أننـا نرجـو أن يغفـر لنـا ذنوبنا السابقة وذلك لأننـا سـبقنا قومنـا إلى الإيمـان، كمـا أننـا كنـا أول مـن آمـن بموسى.(40)

كما جاء في الآيات الآتية التفاتات جميلة تجسد القيمة الخفية لأسلوب الالتفات في القرآن الكريم حيث تشير إلى الغيبة ثم الانتقال إلى الـتكلم في قولـه تعـالى : " **إِذْ قَالَ لَهُمْ أَخُوهُمْ نُوحٌ أَلَا تَتَّقُـونَ(106) إِنِّـي لَكُـمْ رَسُـولٌ أَمِـينٌ(107) فَـاتَّقُوا اللَّـهَ وَأَطِيعُونِ(108) وَمَا أَسْأَلُكُمْ عَلَيْهِ مِـنْ أَجْـرٍ إِنْ أَجْـرِيَ إِلَّـا عَلَـى رَبِّ الْعَـالَمِينَ (109)**".(41)

و هنا يبرز في الآيات الكريمة انتقال من الغيبة إلى التكلم، حيث أشارت الآيات إلى ما قاله لهم أخوهم نوح ودعوته لهم بالتقوى، ثم عـاد ليكـون المـتكلم في الآيـة عنـدما قـال " إنـي لكـم رسـول أمـين ". يقـول الألوسـي في كتابـه روح المعـاني : "

و الضمير لقوم نوح، وقيل هو للمرسلين و الأخوة المجانسة وهو خلاف الظاهر ألا تتقون الله عز وجل حيث تعبدون غيره إني لكم رسول من الله تعالى أرسلني لمصلحتكم أمين مشهور بالأمانة فيما بينكم ،وقيل أمين على أداء رسالته جلّ شأنه فاتقوا الله و أطيعون فيما أمركم به من التوحيد و الطاعة لله تعالى، وقدم الأمر لتقوى الله تعالى على الأمر بالطاعة لأن تقوى الله تعالى سبب لطاعته عليه السلام، وما أسئلكم عليه أي على ما أنا متصد له من الدعاء و النصح من أجر أي ما أطلب منكم على ذلك أجراً ... ". (42)

6- الالتفات من التكلم إلى الغيبة

تعكس الآيات التالية العدول من صيغة التكلم إلى الغيبة في انتقال يجسد قيمة جمالية من خلال حركة الأسلوب و عدم توقفه عند صيغة واحدة من الخطاب. قال تعالى : " **رَبِّ هَبْ لِي حُكْمًا وَأَلْحِقْنِي بِالصَّالِحِينَ(83) وَاجْعَل لِّي لِسَانَ صِدْقٍ فِي الْآخِرِينَ(84) وَاجْعَلْنِي مِن وَرَثَةِ جَنَّةِ النَّعِيمِ (85) وَاغْفِرْ لِأَبِي إِنَّهُ كَانَ مِنَ الضَّالِّينَ (86)وَلَا تُخْزِنِي يَوْمَ يُبْعَثُونَ(87) يَوْمَ لَا يَنفَعُ مَالٌ وَلَا بَنُونَ(88) إِلَّا مَنْ أَتَى اللَّهَ بِقَلْبٍ سَلِيمٍ (89)** ". (43)

فقد أشارت الآية (رب هب لي) إلى حال التكلم والدعاء و الالتماس من الله أن يهبه الحكمة و اللحاق بالصالحين، بينما الآية (واغفر لأبي) تشير أيضاً إلى التكلم حتى ياتي لقوله (إلا من أتى الله)فهي تشير للذات الإلهية .

يقول الصابوني في صفوة التفاسير : " أي هب لي النعيم والعلم وألحقني في زمرة عبادك الصالحين (واجعل لي لسان صدق) أي اجعل لي ذكراً حسناً و ثناء عاطراً (في الآخرين) أي في من يأتي بعدي إلى يوم القيامة، أذكر به ويقتدى بي ...

(واجعلني من ورثة جنة النعيم) أي من السعداء في الآخرة الذين يستحقون ميراث جنات الخلد (واغفر لأبي) أي اصفح عنه و اهده إلى الإيمان (إنه كان من الضالين) أي ممن ضل عن سبيل الهدى ...". (44)

كما جاء الالتفات في الآيات التالية. قال تعالى : " **فَاتَّقُوا اللَّهَ وَأَطِيعُونِ(150) وَلَا تُطِيعُوا أَمْرَ الْمُسْرِفِينَ(151) الَّذِينَ يُفْسِدُونَ فِي الْأَرْضِ وَلَا يُصْلِحُونَ(152) قَالُوا إِنَّمَا أَنتَ مِنَ الْمُسَحَّرِينَ (153)** ".(45)

ففي هذه الآيات التفات من التكلم إلى الغيبة، وهنا تتضمن الآيات خطاباً من النبي صالح لقومه حيث يدعوهم إلى تقوى الله، كما يدعوهم إلى عدم طاعة المسرفين الذين أفسدوا في الأرض، وهذه الإشارة تظهر ما كان عليه هؤلاء المفسدون .

7- الالتفات من المفرد إلى الجمع

لقد تعددت في القرآن الكريم صور الالتفات من المفرد إلى الجمع ومن الجمع إلى المفرد، فضلاً عن صور التثنية والإفراد، و هذه الصور الأسلوبية إلى جانب غيرها الكثير ما جعل من الكتاب العزيز موضع الإدهاش للدارسين لقوة الأسلوب و بلاغة العبارة .

قال تعالى : " **قَالَ رَبُّكُمْ وَرَبُّ آبَائِكُمُ الْأَوَّلِينَ(26) قَالَ إِنَّ رَسُولَكُمُ الَّذِي أُرْسِلَ إِلَيْكُمْ لَمَجْنُونٌ (27)** ".(46)

و جاء في مواضع أخرى من القرآن قول الله تعالى : " **قَالَ نَعَمْ وَإِنَّكُمْ إِذًا لَّمِنَ الْمُقَرَّبِينَ(42) قَالَ لَهُم مُّوسَى أَلْقُوا مَا أَنتُم مُّلْقُونَ(43)** ".(47) و قال تعالى كذلك :

" **إِذْ قَالَ لِأَبِيهِ وَقَوْمِهِ مَا تَعْبُدُونَ(70) قَالُوا نَعْبُدُ أَصْنَامًا فَنَظَلُّ لَهَا عَاكِفِينَ(71) قَالَ هَلْ يَسْمَعُونَكُمْ إِذْ تَدْعُونَ(72) أَوْ يَنفَعُونَكُمْ أَوْ يَضُرُّونَ (73)** ". (48)

إن هذه الآيات تجسد صورة لما في القرآن العزيز من صور الالتفات والعدول من صيغة إلى أخرى حيث جاء في الآيات قوله تعالى : (قال إن رسولكم) وهنا الخطاب من المفرد إلى الجمع، و كذلك خطاب موسى بصيغة المفرد إلى الجمع بخطاب قومه بصيغة الجمع. فهذه الصور من العدول من حالة الإفراد إلى حالة الجمع هي صور بلاغية تعطي المتلقي تفتحاً ذهنياً و تشده للمتابعة، و تبعث في نفسه و ذهنه ما يجعله أكثر قرباً ومتابعة للخطاب القرآني .

و نلاحظ في الآيات الآتية كذلك أسلوب الخطاب و جمالياته الفنية من خلال خطاب الإفراد والجمع. قال تعالى : " **وَلَوْ نَزَّلْنَاهُ عَلَى بَعْضِ الْأَعْجَمِينَ(198) فَقَرَأَهُ عَلَيْهِم مَّا كَانُوا بِهِ مُؤْمِنِينَ(199) كَذَلِكَ سَلَكْنَاهُ فِي قُلُوبِ الْمُجْرِمِينَ (200)** ".(49)

وهنا نلاحظ البلاغة في الالتفات من المفرد (ولو نزلنا) إلى قومه (الأعجمين) و كذلك قوله (سلكناه) بصيغة المفرد إلى قوله (المجرمين). يقول الصابوني مبيناً جمال الأسلوب : " أي لو نزلنا هذا القرآن بنظمه الرائق المعجر على بعض الأعجمين الذين لا يقدرون على التكلم بالعربية (فقرأه عليهم ما كانوا به مؤمنين) أي فقرأه على كفار مكة قراءة صحيحة فصيحة، وانضم إعجاز القرآن إلى إعجاز المقروء ما آمنوا بالقرآن لفرط عنادهم و استكبارهم (كذلك سلكناه في قلوب المجرمين) أي كذلك أدخلنا القرآن في قلوب المجرمين، فسمعوا به وفهموه، وعرفوا فصاحته و بلاغته، وتحققوا من إعجازه ثم لم يؤمنوا به و جحدوه ". (50)

8- الالتفات من الجمع إلى المفرد

جاء العدول في أسلوب الالتفات في قوله تعالى : " **قَالُوا لَا ضَيْرَ ۖ إِنَّا إِلَىٰ رَبِّنَا مُنقَلِبُونَ(50) إِنَّا نَطْمَعُ أَن يَغْفِرَ لَنَا رَبُّنَا خَطَايَانَا أَن كُنَّا أَوَّلَ الْمُؤْمِنِينَ(51)** ".(51)

نلاحظ في الآيات الكريمة خطاب الجمع المتمثل بالسحرة الذين خاطبوا النبي موسى عليه السلام، والإشارة هنا إلى الرب عز وجل .

فالجمع في قوله (قالوا) و (إنّا) ثم صيغة المفرد بقوله (ربنا).

وكذلك قوله تعالى : " **قَالُوا وَهُمْ فِيهَا يَخْتَصِمُونَ(96) تَاللَّهِ إِن كُنَّا لَفِي ضَلَالٍ مُّبِينٍ(97) إِذْ نُسَوِّيكُم بِرَبِّ الْعَالَمِينَ(98)** ".(52)

إن صيغة الالتفات في العدد تشكل ظاهرة أسلوبية تعكس القيمة الجمالية في العدول من المفرد إلى الجمع أو من الجمع إلى المفرد مما يضيف ميزة بلاغية إعجازية إلى جانب مزايا الإعجاز البلاغي العديدة في القرآن الكريم، فهو معجز في لغته و بلاغته وصياغته. ولذا جاء في الآيات المشار إليها صيغة الجمع بقوله (قالوا) ثم صيغة المفرد بقوله (تالله) و (رب العالمين) .

9- الالتفات من المفرد إلى التثنية

و نشير هنا إلى صورة أخرى من صور أسلوب الالتفات في العدد، حيث العدول من المفرد إلى صيغة التثنية بقوله تعالى : " **قَالَ كَلَّا ۖ فَاذْهَبَا بِآيَاتِنَا ۖ إِنَّا مَعَكُم مُّسْتَمِعُونَ(15) فَأْتِيَا فِرْعَوْنَ فَقُولَا إِنَّا رَسُولُ رَبِّ الْعَالَمِينَ(16)** ".(53)

وهنا يوضح الصابوني في صفوة التفاسير الحكمة من صيغة التثنية في شرح الآيات الكريمة بقوله : " أي قال الله تعالى له : كلا لن يقتلوك قال القرطبي : وهو ردع و زجرعن هذا الظن، و أمر بالثقة بالله تعالى أي ثق بالله و انزجر عن خوفك منهم فإنهم لا يقدرون على قتلك (فاذهبا بآياتنا) أي اذهب أنت و هارون بالبراهين والمعجزات الباهرة (إنّا معكم مستمعون) أي فإنا معكم بالعون والنصرة أسمع ما تقولان وما يجيبكما به. و صيغة الجمع (معكم) أريد به، التثنية. فكأنهما لشرفهما عند الله عاملهما في الخطاب معاملة الجمع تشريفاً لهما و تعظيماً (فأتيا فرعون فقولا إنّا رسول رب العالمين) أي فأتيا فرعون الطاغية وقولا له : إنا مرسلان من عند رب العالمين إليك لندعوك إلى الهدى ".(54)

10- الالتفات من الجمع إلى الجمع

إن صيغة الجمع في الالتفات تجسد في سور القرآن الكريم، و منها سورة الشعراء، وبخاصة هذه الآيات التي حملت اسم الشعراء. قال تعالى : " **وَالشُّعَرَاءُ يَتَّبِعُهُمُ الْغَاوُونَ(224) أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ(225) وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لَا يَفْعَلُونَ(226) إِلَّا الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ وَذَكَرُوا اللَّهَ كَثِيرًا وَانتَصَرُوا مِن بَعْدِ مَا ظُلِمُوا وَسَيَعْلَمُ الَّذِينَ ظَلَمُوا أَيَّ مُنقَلَبٍ يَنقَلِبُونَ (227)** ".(55)

فالآيات الكثيرة تمحورت صيغها العددية حول الجمع، وهو أسلوب فيه التفات من صيغة إلى أخرى بنفس العدد حيث جاءت كلمة الشعراء بصيغة الجمع ثم الغاوون و كذلك كلمة أنهم في إشارة إلى الشعراء، و كذلك كلمة يهيمون و كلمة ظلموا و منقلبون. و لذلك فإن تعدد صيغ العدد هو أسلوب التفات يضفي قيمة فنية و جمالية في صياغة الجمل و العبارات في الآيات الكريمة، و بالتالي فإن

الانتقال و العدول في صيغ الالتفات تجسد سمة جمالية وقوة بلاغية في القرآن الكريم .

11- الالتفات في الأفعال من الماضي إلى المضارع و من المضارع إلى الماضي

ولا بد من الإشارة إلى جمالية أخرى من جماليات أسلوب الالتفات من حيث العدول في الأفعال و هي بالتأكيد تشكل جانباً أساسياً في تناول الموضوعات و التوجيهات القرآنية التي تتحرك زمنياً بين الماضي و الحاضر وكذلك الحاضر والماضي وهذا ما يشكل قيمة بلاغية في النص القرآني.

و حول الالتفات من الماضي إلى المضارع فنرى ذلك في الآيات الآتية : قال تعالى : "**وَإِذْ نَادَى رَبُّكَ مُوسَى أَنِ ائْتِ الْقَوْمَ الظَّالِمِينَ(10) قَوْمَ فِرْعَوْنَ أَلَا يَتَّقُونَ (11)قَالَ رَبِّ إِنِّي أَخَافُ أَن يُكَذِّبُونِ (12)** ".(56)

و كذلك قوله تعالى : " **قَالَ لِلْمَلَإِ حَوْلَهُ إِنَّ هَذَا لَسَاحِرٌ عَلِيمٌ(34) يُرِيدُ أَن يُخْرِجَكُم مِّنْ أَرْضِكُم بِسِحْرِهِ فَمَاذَا تَأْمُرُونَ(35) قَالُوا أَرْجِهْ وَأَخَاهُ وَابْعَثْ فِي الْمَدَائِنِ حَاشِرِينَ(36) يَأْتُوكَ بِكُلِّ سَحَّارٍ** ".(57)

يلاحظ الدارس هنا الخطاب القرآني و قد تفاوت بين الفعل الماضي ثم المضارع في أسلوب التفات يقدم حركة زمنية تشد المتلقي و تؤثر فيه ذهنياً و نفسياً. فمثلاً نلاحظ استخدام الفعل نادى ثم يتقون و كذلك الفعل أخاف كما هو الحال في الآيات المشار إليها و استخدم كلمة (قال للملأ) و هنا زمنياً تعني الفعل الماضي و كذلك كلمة (يريد أن يخرجكم) و كلمة (يأتوك). وبهذا نلاحظ قوة الخطاب من خلال قوة الأسلوب البلاغي الذي انتقل من الماضي إلى المضارع .

كما جاء الأسلوب القرآني باستخدام صيغة المضارع و كـذلك الماضـي، فقـد جاء بقوله تعالى : " **وَاغْفِرْ لِأَبِي إِنَّهُ كَانَ مِنَ الضَّالِّينَ(86) وَلَا تُخْزِنِي يَوْمَ يُبْعَثُونَ (87)يَوْمَ لَا يَنفَعُ مَالٌ وَلَا بَنُونَ(88) إِلَّا مَنْ أَتَى اللَّهَ بِقَلْبٍ سَلِيمٍ (89)** ".(58)

فقد جاءت التفاتات صيغ الأفعال و حركتها الزمنية من الماضـي إلى المضـارع، حيث استخدم كلمة (اغفر لأبـي) و كلمـة (كـان مـن الضـالين) إضـافة إلى (ولا تخزني يوم يبعثون) إلى قوله (يوم لا ينفع) إضافة إلى كلمة (أتى) .

وهنا تأتي صيغ الأفعال و العدول فيها من الماضي إلى المضارع و كـذلك مـن المضارع إلى الماضي لتعبر عن حالة الزمن التي كان عليها المخـاطبون. فقـد جـاء في الآيات خطاب المضارع مثلاً ثم قدم عرضاً من الزمن الماضي ليقدم صورة لما عليـه الناس سواء من الكفر أو الضلالة أو عدم الإيمان. فالخطاب يقدم التوجيه القرآنـي ثم العبرة مما حدث في الماضي.

ولهذا فإن أسلوب الالتفات في القرآن الكريم قد جاء وفق قيمة جمالية و فنيـة هامة في بناء النص القرآني فهو معجز ببلاغته و فصاحته و بنائه، ولذا فإن أسلوب الالتفات يشكل قيمة فنية إلى جانب قيم كثيرة تجسد الإعجـاز البلاغـي في القـرآن الكريم .

الهوامش

1-ابن منظور : لسان العرب، دار صبح، بيروت 2005، مادة لفت .

2-الفيروز أبادي : القاموس المحيط، دار المعارف، القاهرة، مادة لفت .

3-سورة الفاتحة، الآية 4-5 .

4- أبو عبيدة البصري : مجاز القرآن، تحقيق فؤاد سزكين، مؤسسة الرسالة، بيروت 1981، 1/ 28 .

5- سورة البقرة، الآية 187 .

6- أبو عبيدة البصري : مجاز القرآن، 1 / 67 .

7- ابن رشيق القيرواني : العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، 2 / 73 .

8- ضيف، شوقي : البلاغة تطور و تاريخ، دار المعارف، القاهرة 1965، ص 30 .

9- ابن قتيبة، عبد الله : تأويل مشكل القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، 1954، ص 15-16 .

10- ابن المعتز، عبد الله : البديع، تحقيق و ترجمة أغناطيوس كراتشقوفسكي، دار المسيرة، بيروت 1982، ص 58.

11- قدامة بن جعفر : نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة 1979، ص 150 .

12- انظر / طبل، حسن : أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية، المدينة المنورة 1990، ص 12 .

سيبوكر اسماعيل : تنوع صور الالتفات في القرآن الكريم و مقاصده البلاغية و الإعجازية، جامعة أم درمان، السودان 2008، ص 56 – 57 .

13- انظر، ابن جني، أبو الفتح عثمان بن جني : الخصائص، تحقيق عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت 2003، ص 170 – 171 .

14- طبل : أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية، ص 49 .
انظر. ابن جني : الخصائص، ص 170 – 172 .
15- الباقلاني، أبو بكر : إعجاز القرآن، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت 1991، ص 151.
16- ابن رشيق القيرواني : العمدة، 2 / 71- 72 .
17- المصدر نفسه، 2 / 72- 73 .
18- سورة يونس، الآية 22 .
19- سورة فاطر، الآية 9.
20- الزمخشري، أبو القاسم جار الله محمود : الكشاف عن حقائق التنزيل و عيون الأقاويل في وجوه التأويل، تحقيق خليل مأمون، دار المعرفة، بيروت 2009، ص 28 .
21- المصدر نفسه، ص 29 .
22- ابن الأثير، ضياء الدين : المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت 1990، 2 / 3-4 .
23- القرطاجني، حازم : منهاج البلغاء و سراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، مكتبة الغرب الإسلامي، بيروت، ص 314 – 316 .
24- ابن عاشور، محمد الطاهر : التحرير والتنوير، نسخة الكترونية موجودة ضمن www.islamicbook.ws/qbook.
Page 5 of 51 تاريخ 2020 /22/ 11.
25- سورة الشعراء، الآية 6 .
26- الطبري : تفسير الطبري، موقع الكتروني surahquran.com/tafsir-tabari
Page 4-6. 22-11-2020
27- سورة الشعراء، الآية 18 و 19 .
28- ابن عاشور : التحرير و التنوير، ص 12 من 51 .

29- سورة الشعراء، الآية 49 .

30- الصابوني : صفوة التفاسير، موقع الكتروني www.prafvb.com، page 3 of 26 – 22-11-2020 .

31- ابن عاشور : التحرير و التنوير، ص 18 من 51 .

32- سورة الشعراء، الآية 69 – 77 .

33- الصابوني : صفوة التفاسير، ص 4 من 12 .

34- سورة الشعراء، الآية 4 .

35- الصابوني : صفوة التفاسير، ص 2 من 12 .

انظر ابن عاشور : التحرير و التنوير، ص 3 من 139 .

36- سورة الشعراء، الآية 161-165 .

37- سورة الشعراء، الآية 69 – 77 .

38- الصابوني : صفوة التفاسير، ص 6 من 12 .

39- سورة الشعراء، الآية 50- 51 .

40- ابن عاشور، التحرير و التنوير، ص 18 من 51 .

41- سورة الشعراء، الآية 106 – 111 .

42- الألوسي، محمود شكري : روح المعاني في تفسير القرآن الكريم و السبع المثاني، إحياء التراث العربي، طبعة الكرونية على الموقع islamilimleri.com/kulliyat/tefsir/2-UlumElkuran/Page 68 of 134 .

43- سورة الشعراء، الآية 83-89 .

44- الصابوني : صفوة التفاسير، ص 6 من 12.

انظر ابن عاشور : التحرير و التنوير، ص 23 من 51 .

الألوسي : روح المعاني، ص 57 من 134 .

45- سورة الشعراء، الآية 150 – 153 .

46- سورة الشعراء، الآية 26- 28 .
47- سورة الشعراء، الآية 42 -43 .
48- سورة الشعراء، الآية 70 – 73 .
49- سورة الشعراء، الآية 198 – 200 .
50- الصابوني، صفوة التفاسير : ص 10 من 12.
51- سورة الشعراء، الآية 50 – 51 .
52- سورة الشعراء، الآية 96 – 98 .
53- سورة الشعراء، الآية 15- 16 .
54- الصابوني : صفوة التفاسير، ص 2 من 12.
55- سورة الشعراء، الآية 224 – 227 .
56- سورة الشعراء، الآية 10- 12 .
57- سورة الشعراء، الآية 34 – 37 .
58- سورة الشعراء، الآية 86 – 89 .

المصادر و المراجع

القرآن الكريم

1– الألوسي : محمود شكري : روح المعاني في تفسير القرآن و السبع المثاني، دار إحياء التراث العربي، موقع الكتروني .islamilimleri.com/kulliyat/Tefsir.15.12.2020 /

2–ابن الأثير، ضياء الدين : المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت 1990.

3 – الباقلاني، أبو بكر : إعجاز القرآن، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت 1991.

4– ابن جني، أبو الفتح عثمان بن جني : الخصائص، تحقيق عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت 2003 .

5– ابن رشيق القيرواني : العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت .

6– الزمخشري، أبو القاسم جار الله محمود : الكشاف عن حقائق التنزيل و عيون الأقاويل في وجوه التأويل، تحقيق خليل مأمون، دار المعرفة، بيروت 2009 .

7– سيبوكر اسماعيل : تنوع صور الالتفات في القرآن الكريم و مقاصده البلاغية و الإعجازية، جامعة أم درمان، السودان 2008 .

8– الصابوني : صفوة التفاسير، موقع الكتروني 2020-11-22 www.prafvb.com .

9– ضيف، شوقي : البلاغة تطور و تاريخ، دار المعارف، القاهرة 1965 .

10– الطبري : تفسير الطبري، موقع الكتروني2020-11-22. surahquran.com/tafsir-tabari

11– طبل، حسن : أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية، المدينة المنورة 1990.

12– ابن عاشور، محمد الطاهر : التحرير والتنوير، ضمن موقع الكتروني .www.islamicbook.ws/qbook
.11 / 22/ 2020

13– أبو عبيدة البصري : مجاز القرآن، تحقيق فؤاد سزكين، مؤسسة الرسالة، بيروت 1981.

14– الفيروز أبادي : القاموس المحيط، دار المعارف، القاهرة .

15– ابن قتيبة، عبد الله : تأويل مشكل القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، 1954.

16- - قدامة بن جعفر : نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة 1979 .

17- القرطاجني، حازم : منهاج البلغاء و سراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، مكتبة الغرب الإسلامي، بيروت.

18- ابن المعتز، عبد الله : البديع، تحقيق و ترجمة أغناطيوس كراتشقوفسكي، دار المسيرة، بيروت 1982 .

19- ابن منظور : لسان العرب، دار صبح، بيروت 2005 .

المحتويات